

VALDENIR DA FONSECA GONÇALVES

**O UNIVERSO DE FEITIÇARIA EM *AURA*. ENTRE O APRISIONAMENTO E
A LIBERTAÇÃO**

**Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Letras, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras
e Artes, Universidade Federal do Paraná**

**Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara
Gil**

CURITIBA

2004



PARECER

Defesa de dissertação do mestrando VALDENIR DA FONSECA GONÇALVES para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados FERNANDO CERISARA GIL, TERESA CABAÑAS MAYORAL e SELMA BAPTISTA argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“O UNIVERSO DE FEITIÇARIA EM *AURA*. ENTRE O APRISIONAMENTO E A LIBERTAÇÃO”

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Aprovado Não aprovado
FERNANDO CERISARA GIL		Aprovado
TERESA CABAÑAS MAYORAL		Aprovado
SELMA BAPTISTA		Aprovado

Curitiba, 08 de junho de 2004.

Prof.^a Marilene Weinhardt
Coordenadora

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a minha mãe, Maria Aldina da Fonseca Gonçalves, e a minha irmã, Cleonir da Fonseca Gonçalves, pela ajuda inestimável que me deram, em todos os aspectos possíveis, não só nesse importante momento de minha vida, mas em toda a minha existência.

AGRADECIMENTOS

À minha querida família, pai, mãe, irmãos, irmãs, sobrinhos e sobrinhas, pelo carinho e amor que sempre me deram.

À minha sobrinha Mariah que com seu encanto tornou meu processo de escrita menos árduo.

Ao pingô que me fez companhia e me ajudou a relaxar quando minha cabeça virava uma “sopa de letrinhas”.

Aos amigos de minha terra:

Ana Claudia Porto – a quem agradeço muito mais que essa dissertação –, minha amiga, minha irmã e minha cúmplice, por operarmos juntos numa mesma frequência.

Janaína Bacelo de Figueiredo, pelos primeiros incentivos ao ingresso na pós-graduação e pelas palavras de conforto junto a um “chimarrão amigo”.

Gisele Thiel Della Cruz, por me ceder seu lar e, mais do que isso, sua confiança e amizade.

Denise C. Peres, minha velha e guerreira amiga, pela compreensão de minha ausência nesses últimos tempos.

Aos amigos conquistados em terras curitibanas:

Beatriz Cadário Fortes, minha Aura, minha santa e minha feiticeira, pelo amor que me tem e por me entender em meus silêncios.

Michelle Siqueira, minha querida Mi, pelo afeto e atenção cultivados nas mínimas coisas.

Susan Pessoa e Vilde Pedro Andreazza, os colegas tornados amigos, conquistados na pós-graduação.

Ao meu orientador prof. Dr. Fernando Cerisara Gil, pela abertura de meus horizontes de análise por meio de férteis diálogos e de sugestões sempre pertinentes.

À prof. Dr^a. Selma Baptista, pela importante colaboração na banca da qualificação e por seu sincero interesse em meu trabalho.

À prof. Dr^a. Mail Marques de Azevedo, pelo parecer favorável de meu projeto e pelas sugestões bibliográficas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras desta universidade, na pessoa da prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt.

À secretaria da pós-graduação, na pessoa do secretário Odair Rodrigues.

À CAPES, pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

RESUMO6

INTRODUÇÃO7

CAPÍTULO I

Uma retrospectiva sintética das raízes primitivas da bruxa dos tempos pagãos ao feminismo10

CAPÍTULO II

A intertextualidade com a obra *La sorcière*, de Jules Michelet17

CAPÍTULO III

A presença da cultura híbrida latino-americana25

CAPÍTULO IV

O fantástico em *Aura*. A ambigüidade entre o natural e o sobrenatural40

CAPÍTULO V

A libertação pelo retorno ao passado. Uma segunda leitura83

CONCLUSÃO

Uma aura latino-americana à bruxa européia111

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS113

RESUMO

A presente pesquisa tem por fim analisar a representatividade da personagem feiticeira e o universo de feitiçaria na novela *Aura*, do escritor mexicano Carlos Fuentes. Nesse sentido, o trabalho principia com uma pequena retrospectiva dessa figura desde os seus primórdios até a sua inserção na literatura de cunha feminista. Após a construção desse resumido histórico, aponta-se as principais intertextualidades entre a obra em análise e *La sorcière*, livro do historiador francês Jules Michelet. Uma vez estabelecida a relação da personagem feminina de *Aura* com a feiticeira criada por Michelet, propõe-se conceber a primeira como uma bruxa *sui generis*, na medida em que em seu ambiente encontram-se elementos representativos do imaginário mítico europeu, africano e indígena pré-colombiano concomitantemente. Em uma ótica bastante distinta, o universo de feitiçaria é analisado sob a luz do gênero fantástico quando, a partir das oscilações entre as perspectivas racional e irracional, mostra-se estar o protagonista da história imerso em um mundo opressivo e aprisionador. E, por fim, esse ponto de vista é relativizado ao final do trabalho quando, ao invés de apontar-se os elementos que denotam um processo de cerceamento, são revelados aspectos significativos que estabelecem uma relação de similaridade entre o percurso do protagonista e o trajeto de heróis míticos, cujo resultado final é, a partir da rememoração de seu passado, uma libertação.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo avaliar o universo de feitiçaria na novela *Aura*, do escritor mexicano Carlos Fuentes, procurando demonstrar a representatividade da personagem feiticeira em sua construção, dando destaque à ambigüidade entre o processo de libertação e aprisionamento promovido por este universo ao protagonista da narrativa. O texto está dividido em cinco capítulos em que abordamos distintos aspectos da obra, considerados sob perspectivas diferenciadas, mas que convergem para um mesmo propósito.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, faremos uma pequena retrospectiva propedêutica da origem da bruxa que data de épocas remotas até a sua inserção na literatura de cunho feminista. Essa incursão aos primórdios dessa figura justifica-se, sobretudo, pela inegável e significativa intertextualidade com a obra do historiador francês Jules Michelet, escrita em 1862, intitulada *La sorcière* (A feiticeira). Essa correspondência será apresentada no segundo capítulo quando apontaremos os paralelos mais significativos entre as duas obras.

Após estabelecida a relação da personagem feminina de *Aura* com a feiticeira criada por Michelet, propomos conceber a primeira como uma bruxa *sui generis*, na medida em que em seu ambiente encontramos elementos representativos do imaginário mítico europeu, africano e indígena pré-colombiano concomitantemente. Embora não exista em momento algum menção expressa a uma cultura específica, Fuentes retira de povos de distintas geografias traços comuns a todos e insere-os de maneira diluída na narrativa, misturando traços pagãos e cristãos em sua estrutura. Dentre eles serão analisados, de maneira sucinta, no capítulo III, as cores verde e vermelha, a boneca de pano, as plantas alucinógenas, o sacrifício animal, os santos e, por fim, o crucifixo mexicano.

O universo de feitiçaria será abordado em um aspecto bastante diferente no penúltimo capítulo. Nesse momento, utilizando-nos, sobretudo, dos estudos realizados

por Tzvetan Todorov e Irlemar Chiampi, analisaremos a obra procurando apontar os motivos pelos quais ela se insere dentro do gênero fantástico a partir da intercalação entre os gêneros que o circundam, quais sejam, o estranho e o maravilhoso. Nosso objetivo é, portanto, apresentar como se configuram as oscilações entre as perspectivas racional e irracional dentro da obra.

Dessa forma, na medida em que confirmamos a presença e a aceitação de uma força sobrenatural que de maneira premeditada possui o domínio e o controle das ações do protagonista Felipe Montero, assim como assinalamos dados que caracterizam um mundo opressivo e asfixiante na casa – espaço onde acontece praticamente toda a ação –, temos evidenciado um aprisionamento desse personagem.

Esse ponto de vista será relativizado no último capítulo quando, ao contrário de percebermos em sua configuração um processo de cerceamento, iremos mostrar aspectos bastante significativos que revelam no percurso do protagonista uma analogia com o trajeto de heróis míticos proposto pelo estudioso das religiões Mircea Eliade, cujo resultado final é, a partir da memorização de seu passado, sempre uma libertação, um renascimento.

Da mesma maneira que identificamos o modelo mítico primitivo com o trajeto de Felipe Montero, estabelecemos uma relação de similaridade entre este último e o escritor latino-americano da nova narrativa histórica. Sendo assim, toda a novela será concebida como um complexo ritual viabilizador de uma libertação no nível ideológico do protagonista, uma vez que a adesão ao mundo irracional da bruxa possibilita-lhe conceber a “verdade” histórica a partir de uma perspectiva relativizada.

Ao levantarmos os elementos religiosos e sagrados encontrados na novela, mostraremos a transcendência da obra à visão dicotômica razão e não-razão exposta no capítulo IV. Dessa maneira, propomos uma leitura que vai ao encontro das idéias preconizadas pelos autores latino-americanos da metade do século passado, cujos pressupostos básicos estavam intrinsecamente ligados à reutilização de uma concepção de mundo diferente à visão racional eurocêntrica adaptando, para isso, a perspectiva mítica primitiva de seus povos autóctones a suas narrativas.

É evidente que, tendo em vista o fato de *Aura* ser uma novela, não temos um adensamento muito grande em todos os níveis propostos. Há traços textuais que possibilitam diferentes conjecturas, mas a fragilidade da obra faz com que as hipóteses algumas vezes pareçam relativamente arbitrárias. Nesse sentido, faremos o possível para legitimar nossa proposta, sem cairmos no que Umberto Eco chama de superinterpretação. Se não obtivermos êxito em nosso trabalho, talvez tenhamos sido ludibriados pelo enfeitiçamento do próprio texto.

CAPITULO I

Uma retrospectiva sintética das raízes primitivas da bruxa dos tempos pagãos ao feminismo.

Com o objetivo de tornar mais substancial o principal elemento de nossa análise – a feiticeira* –, faremos uma rápida incursão ao seu passado que nos fornecerá conteúdo imprescindível para posterior articulação com outras questões que serão abordadas no decorrer do trabalho. Para tanto, partimos da própria epígrafe de *Aura*, tomada da célebre obra publicada por Jules Michelet, em 1862, *La sorcière*¹: “El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...”²

* Vamos utilizar nesse trabalho os dois termos “bruxa” e “feiticeira”, e os respectivos substantivos “bruxaria” e “feitiçaria”, como sinônimos por não acharmos conveniente distingui-los aqui. Entretanto, para simples esclarecimento, salientamos que, hoje em dia, boa parte dos historiadores distingue o fenômeno da bruxaria (específico à época moderna) do da feitiçaria (mais atemporal). Segundo Laura de Mello e Souza, há uma espécie de consenso segundo o qual Circe, Medéia e Canídia seriam feiticeiras fundamentalmente diferentes das bruxas anônimas que se queimaram nas fogueiras da Inquisição. No primeiro caso, não haveria pacto demoníaco, e a feiticeira se encarregaria individualmente de fabricar poções e filtros mágicos com vistas a solucionar problemas com os quais se achasse envolvida. No segundo caso, ocorreria o pacto – sujeição ao Príncipe das Trevas – e conjuro aos demônios, invocados como auxiliares nas atividades mal. Sendo assim, esta se caracterizaria pela demonização de práticas antes correntes sob o nome de malefício e pela incorporação, sob a batuta do demo, de uma série de tradições lendárias populares européias, como o vôo noturno, a metamorfose, etc. Cf. SOUZA, Laura de Mello e. *A feitiçaria na Europa Moderna*. São Paulo : Ática, 1987 e “Feitiços e bruxarias no Brasil colonial”. *Ciência Hoje*, v. 7, nº 40, mar., 1988.

¹ MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris : Calmann-Lévy, 1922.

² FUENTES, Carlos. *Aura*. México : Alacena/Era, 1970, p. 7. Trad.: “O homem caça e luta. A mulher intriga e sonha; é a mãe da fantasia, dos deuses. Possui a segunda visão, as asas que lhe permitem voar para o infinito do desejo e da imaginação... Os deuses são como os homens: nascem e morrem sobre o peito de uma mulher...”

Agora leiamos na íntegra as partes omitidas por Fuentes do texto de Michelet em que há referência aos primórdios da feiticeira e parte de seu processo de mutação:

Tout peuple primitif a même début; nous le voyons par les Voyages. *L'homme chasse et combat. La femme s'ingénie; elle enfante des songes et des dieux. Elle est voyante à certains jours; elle a l'aile infinie du désir et du rêve.* Pour mieux compter les temps, elle observe le ciel. Mais la terre n'a pas moins son cœur. Les yeux baissés sur les fleurs amoureuses, jeune et fleur elle-même, elle fait avec elles connaissance personnelle. Femme, elle leur demande de guérir ceux qu'elle aime.

Simple et touchant commencement des religions et des sciences! Plus tard, tout se divisera; on verra commencer l'homme special, jongleur, astrologue ou prophète, nécromancien, prêtre, médecin. Mais au début, la Femme est tout.

Une religion forte et vivace, comme fut le paganisme grec, commence par la sibylle, finit par la sorcière. La première, belle vierge, en pleine lumière, le berça, lui donna le charme et l'aureole. Plus tard, déchu, malade, aux ténèbres du moyen âge, aux landes et aux forêts, il fut caché par la sorcière; sa pitié intrépide le nourrit, le fit vivre encore. Ainsi, pour les religions, la Femme est mère, tendre gardienne et nourrice fidèle. *Les dieux sont comme les hommes; ils naissent et meurent sur son sein.*³ [grifos nossos]

A origem desse ser possui raízes profundas. Segundo Rose Marie Muraro e Maria de Barros, a sua gênese está cravada na pré-história quando ainda no período paleolítico cultuou-se um elemento divino denominado Terra Mater, ser superior que detinha o poder sobre a fertilidade da terra e dos homens e servia como modelo mítico de toda a criação. A adoração a essa divindade está estritamente ligada ao fato de terem sido as mulheres as descobridoras da agricultura. Como informa-nos Mircea Eliade, “foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas”⁴. Sua função era, como se deixa entrever no fragmento retirado do texto de Michelet, cuidar da terra enquanto os

³ MICHELET, Jules. Op. Cit., p. 31-32. Trad.: “Todos os povos primitivos possuem o mesmo início, percebido através dos relatos das Viagens. O homem caça e combate. A mulher engendra; ela gera sonhos e deuses. Em determinados dias, possui o dom da visão; a asa infinita do desejo e do sonho. Para melhor calcular a passagem do tempo, ela observa o céu. Entretanto, não somente o céu possui a atenção de seu coração. Os olhos atentos às amorosas flores – ela também uma jovem flor – faz destes elementos fonte de conhecimento pessoal: Mulher, ela pede-lhes que curem aqueles a quem ama./ Simples e tocante começo das religiões e das ciências! Mais tarde, tudo se dividirá; veremos começar o homem expert, prestidigitador, astrólogo ou profeta, necromancista, padre, médico. Mas no início, a Mulher era tudo./ Uma religião forte e vivaz, como fora o paganismo grego, começa com a Sibila e termina com a feiticeira. A primeira, bela virgem, em plena luz, acalenta-o, lhe dá charme e luminosidade. E. Mais tarde, decaído, doente, nas trevas da Idade Média, nas charnecas e nas florestas, ele fora escondido pela feiticeira; sua piedade intrépida o sustentara, o manteria vivo. Assim, para as religiões, a Mulher é mãe, guardiã carinhosa e ama fiel. Os deuses são como os homens; nascem e morrem sobre seu seio.”

⁴ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. (trad. Rogério Fernandes) São Paulo : Martins Fontes, 2001, p.121.

homens ocupavam-se da caça. Além disso, “a função reprodutora da mulher, completamente desvinculada da sexualidade, pelo desconhecimento total do homem de seu papel na fecundação, era vista como um mistério, causando ao mesmo tempo encanto e medo”⁵. Por esse motivo, a mulher acabou adquirindo um prestígio mágico-religioso nos povos primitivos nômades.

No Neolítico, com o abandono do nomadismo em prol da sedentarização, o culto à Terra Mãe evolui para o culto à Deusa-Mãe, como aponta-nos mais uma vez Maria de Barros⁶. O elemento feminino continua a ser visto como símbolo de fecundidade e fertilidade. Foi só no final desse período, na Idade dos Metais, com a fixação do homem a terra, o desenvolvimento da agricultura e a domesticação dos animais que a sua força começa a se apagar, pois “em algum momento, o homem começa a dominar sua função biológica reprodutora”⁷, diz-nos Muraro. As concepções fundamentalmente harmônicas da natureza, nas quais vicejava o culto à deusa, são obnubiladas. São suprimidas e reinterpretadas as mitologias relacionadas com esse ente e gradativamente implantadas crenças em divindades masculinas e guerreiras.

Essas alterações míticas em que a deusa é aniquilada ou, quando muito, casa-se e é relegada a uma função menos importante, acham-se nas tradições bíblicas do Velho e do Novo Testamento, assim como nos mitos homéricos. Encontramos na bíblia Yahweh, o Deus de Israel, vencendo um mostro marinho chamado Leviatã, cujas características assemelham-se às da divindade feminina primitiva. Da mesma maneira, nas lendas gregas, vemos o poderoso Zeus sobrepujar Tífon, um ser híbrido, mistura de homem e serpente, caçula de Gaia, a deusa da Terra.

Excetuando-se Atenas e Afrodite, as divindades femininas homéricas adquiriram constituições nebulosas, esboçando o que viria a ser o posterior estereótipo europeu da bruxa. Mas essa passagem, do culto a uma deusa que continha o poder da vida e da morte, para um culto sombrio e negativo, transcorreu gradativamente.

⁵ BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. Rio de Janeiro : Record/Rosa dos Tempos, 2001, p.18.

⁶ Ibid., p. 23.

⁷ MURARO, Rose Marie. *Textos da fogueira*. Brasília : Letraviva, 2000.

Divindades masculinas e femininas continuavam brotando nas mitologias gregas e romanas.

Surgirão, então, monstros horripilantes como Medusa e a Hecate. A primeira, uma das três górgonas, transformava em pedra quem a encarasse, enquanto a segunda, considerada senhora dos espectros, tinha o poder de enlouquecer as pessoas a partir de seus feitiços. Circe e Medéia, tia e sobrinha, por sua vez, constituem outro protótipo de bruxa que se delineou claramente na mitologia clássica. Na Grécia Antiga, conforme narra Homero, na *Odisséia*, a primeira encantava os homens e os transformava em porcos, ao passo que a segunda, devido a sua paixão frustrada por Jasão, fabricava filtros mágicos com propósitos maléficos. Outra personagem menos conhecida, Canídia, descrita por Horácio, utilizava-se de substâncias venenosas para confeccionar fluidos como figos selvagens, ervas, ossos arrancados da goela de um cão em jejum, fígado e moela de criança.⁸

De todas as divindades dessa mitologia, a deusa lunar, chamada Diana pelos romanos e Ártemis pelos gregos, seria a mais profundamente relacionada à magia. Era a padroeira da castidade, da fertilidade e senhora da caça. Ela, assim como todas as divindades femininas, apresentava sua faceta fúnebre. Bela, mas fria, era famosa por transformar seus pretendentes em animais. Também ela possuía o dom da metamorfose, podendo alterar sua aparência e natureza.

Com o Cristianismo, os cultos pagãos foram absolutamente rechaçados. Na Baixa Idade Média a magia pagã se atrelou a práticas demonológicas, surgindo o Príncipe das Trevas como divindade máxima a ser cultuada. A partir do século XIV, a feitiçaria ganhou configuração precisa, desenvolvendo-se com intensidade nos três séculos subseqüentes para, afinal, declinar no Século das Luzes. Nesses trezentos anos, o continente europeu testemunharia um frenesi de ódio e uma homicida caça às bruxas que ceifaria a vida de milhares de pessoas na Europa e nas Américas.

No princípio, as perseguições não eram restritas só às mulheres com esse estigma, mas sim à heresia de modo geral. No começo desse processo, não existia uma vinculação oficial entre os hereges e as bruxas, mas os paralelos eram bem evidentes.

⁸ SOUZA, Laura de Mello e. *A feitiçaria na Europa Moderna*. Op. cit., p. 11.

A Igreja não precisou de muita inspiração para estabelecer uma ligação entre a adoração do demônio e uma feiticeira maléfica e lasciva.

Heinrich Kramer e Jakob Sprenger, autores do *Malleus Maleficarum*⁹(1487) (O martelo das feiticeiras), obra de cabal importância na Inquisição, foram os responsáveis pela disseminação da bruxa como ser horripilante e ofensivo*. A obra apresenta uma perspectiva nitidamente misógina a partir da revelação de que as mulheres eram, devido ao pecado original, naturalmente fracas, vingativas, falsas e desprovidas de força de vontade. Milhares de homens morreriam nessa perseguição. Mas a partir do *Malleus* dali por diante a grande maioria de vítimas seria de mulheres. “Pour un sorcier, dix mille sorcières”, escreve Michelet no século XIX¹⁰.

É a partir desse panorama que nos anos 60 feministas da Europa e das Américas trarão para a literatura esse ser histórico-mítico transformando-o em personagem, fazendo renascer das cinzas essa figura milenar e promovendo a tomada de consciência das mulheres que acontece, indiscutivelmente, a partir da releitura da obra de Michelet. Segundo Evelyne Voldeng, o termo “‘sorcière’ apparaissant dans une oeuvre féministe renvoie à toute une série de textes dont la matrice est vraisemblablement *La sorcière*”¹¹.

Considerada vítima do opróbrio público e da intolerância religiosa no seio de sociedades patriarcais, a feiticeira constitui o núcleo de encontro da temática do mal-

⁹ KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. (trad. Paulo Fróes; introd. Rose Marie Muraro). Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1977.

* A primeira parte do *Malleus* afirma que é necessário dar crédito à ação das bruxas e no seu relacionamento com o diabo. Afirma também existirem demônios denominados incubos (masculinos) e súcubos (femininos), concebidos como possíveis genitores de indivíduos bruxos. Segundo o manual, as feiticeiras podiam: impedir a procriação do ato carnal, metamorfosear-se ou transformar qualquer pessoa em animal, destruir colheitas e plantações inteiras. Já a segunda parte do texto é mais narrativa apresentando os limites dos poderes dessas mulheres e a maneira pela qual é possível destruí-las. Seus autores acreditavam que essas criaturas faziam parte de seitas, e descreviam suas cerimônias a partir de dados coletados. A terceira parte, por fim, a mais importante para os inquisidores, tratava dos procedimentos para o extermínio da heresia. Para abrir-se um processo bastava a acusação de uma pessoa ou a denúncia sem qualquer prova. Em determinados casos, eram aceitas acusações de crianças ou de inimigos do acusado. O julgamento deveria ser simples, rápido e sem apelação. In: MURARO, Rose Marie. *Textos da fogueira*. Brasília : Letraviva, 2000.

¹⁰ MICHELET, Jules. Op. cit., p. 3.

¹¹ VOLDENG, Evelyne. “L’intertextualité dans les écrits féminins d’inspiration féministe”. *Voix et images*, vol. 7, nº 3, printemps, 1982, p. 527. Trad. : “‘feiticeira’, ao aparecer em uma obra feminista, remete, sem dúvida, a toda uma série de textos cuja matriz é *La sorcière*.”

estar e tormento das mulheres cujo poder, contínuo e reprimido pelo social, descobre enfim sua forma de expressão entre as escritoras feministas, que as vêem, principalmente, como figuras fortes e independentes.

Segundo a visão de teóricas feministas, até a apropriação da bruxa pelas escritoras dessa linha teórica, a presença dessa figura restringia-se ao registro oral*, às histórias infantis** em que é vista de maneira pejorativa, e à obra de escritores que a apresentavam como um ser inferior e negativo. Conforme aponta-nos a crítica e escritora canadense Lori Saint-Martin:

Dans l'imaginaire masculin traditionnel (...), la sorcière est une créature hideuse et terrifiante, qui jette des sorts, pratique des messes noires et fornique avec le diable. En elle se cache l'Autre absolue, la plus pure expression du Mal qu'on attribue à l'ensemble des "filles d'Ève". En vitupérant la sorcière, on s'élève contre le péché de chair, contre le Mal que la femme incarne dans la pensée religieuse.¹²

A relação entre mulher/feiticeira x sistema patriarcal monopoliza a representação dessa figura que parece ficar encerrada às questões de gênero. De acordo com Saint-Martin:

Chez les écrivaines, la sorcière est représentée de manière fort complexe. Nous verrons qu'elle incarne, tour à tour ou simultanément, cinq types de femmes perçues comme exemplaires dans le combat féministe: la victime, l'hystérique, la femme témoin du passé, la femme active et créatrice, la révoltée. *Cette vision nuancée se*

* Câmara Cascudo menciona um costume do registro oral advindo de Portugal que se espalhou no Brasil, existindo igualmente na Espanha, França, Bulgária, Romênia, Grécia, etc. Tal costume consistia em colocar embaixo do colchão do recém-nascido uma tesoura de aço aberta para afugentar as bruxas que vêm durante a noite para sugar o sangue da criança. A tesoura é, por vezes, substituída por uma faca, simples lâmina de aço, um pedaço de foice cegadeira, um punhal. O essencial é que o aço esteja à vista, a lâmina, desembainhada, ou a tesoura, de pontas abertas, em posição de cortar. As bruxas, apavoradas, desaparecem como fumaça. CASCUDO, Luís da Câmara. "A bruxa e a tesoura aberta". In: *Superstições e costumes*. Rio de Janeiro: Antunes & cia. Ltda, 1958, p. 23.

** Como exemplo citamos, dentre inúmeras, as histórias clássicas de "Joãozinho e Maria", "Branca de Neve", "A bela adormecida" em que há sempre uma bruxa decrépita e invejosa que representa o Mal.

¹² SAINT-MARTIN, Lori. "Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec". In: *Contre-voix: essais de critique au féminin*. Québec: Nuit Blanche, 1998, p. 166. Trad.: "No imaginário masculino tradicional (...), a feiticeira é uma criadora horrenda e assustadora, que enfeitiça, pratica missas negras e fornicava com o diabo. Nela esconde-se o Outro absoluto, a mais pura expressão do Mal que se atribui ao conjunto das 'filhas de Eva'. Ao vituperar a feiticeira, eleva-se contra o pecado da carne, contra o Mal que a mulher encarna no pensamento religioso."

*trouve aux antipodes du traitement stéréotypé qu'on retrouve dans les textes d'hommes.*¹³ [grifos nossos]

Inquestionavelmente, a importância do feminismo no resgate dessa figura é exemplar. Entretanto, percebemos em *Aura* a ampliação de significado desse símbolo. Embora a figura esteja relacionada no nível semântico a questões de gênero, sua inserção à obra revela leituras que ultrapassam esse âmbito. Carlos Fuentes, ao remanejar o passado histórico-mítico da personagem associa-o a elementos culturais plurissignificativos que estão presentes tanto no arcabouço cultural europeu, quanto americano, construindo uma bruxa *sui generis* dotada de significação.

¹³ SAINT-MARTIN, Lori. Op. cit., 167. Trad.: “Na obra de escritoras, a feiticeira é representada de maneira muito complexa. Veremos que ela encarna, separada ou concomitantemente, cinco tipos de mulheres percebidas como exemplares no combate feminista: a vítima, a histérica, a mulher testemunha do passado, a mulher ativa e criadora, a revoltada. Essa visão nuançada é diametralmente oposta ao tratamento estereotipado encontrado nos textos de escritores”. Embora a crítica e escritora faça referência, sobretudo, ao universo literário canadense francófono, a observação é válida para a literaturas do Ocidente. No mesmo ensaio, a autora afirma que “le symbolisme insistant de la sorcière n’est certes pas particulier au Québec: il surgit dans le mouvement de revolte collective des femmes qui prend forme aux États-Unis, au Canada, em Europe”. Trad: “o simbolismo insistente da feiticeira certamente não é particular ao Québec: il surge no movimento de revolta coletiva das mulheres que toma forma nos Estados Unidos, no Canadá, na Europa”, p. 164.

CAPÍTULO II

A intertextualidade com a obra *La sorcière*, de Jules Michelet

Não há em nenhum momento em *Aura* a denominação das personagens como sendo feiticeiras, sendo assim, o que nos leva a crer existir essa identificação? Na verdade, os indícios são muitos. O principal deles está na intertextualidade com a obra do historiador francês Jules Michelet, intitulada *La sorcière* (*A feiticeira*), que é denunciada já no começo da novela quando Fuentes se vale de um fragmento da obra do historiador para a construção de sua epígrafe. Nesse sentido, nesse micro-capítulo, iremos apontar as principais relações entre as duas obras, mostrando que a apropriação de Fuentes dá-se em diferentes níveis.

Antes de entrarmos diretamente no estudo comparativo, convém tecermos algumas sucintas considerações a respeito de *La sorcière* e de seu autor. O ponto de vista do historiador do século XIX está ligado ao da historiografia alemã, introdutora da tese da bruxaria como revivescência pagã. Dessa forma, para ele a feitiçaria, de fato, existe e a bruxa representava uma espécie de sacerdotisa relacionada à natureza que preservava ainda os cultos do paganismo que estavam sendo destruídos pelo cristianismo. Segundo Mello e Souza, “Michelet acreditava na ocorrência dos sabbats: neles, os servos se vingariam de uma ordem religiosa e social profundamente opressiva, caçoando do clero e dos nobres, renegando Jesus e celebrando missas negras em louvor a Lúcifer, identificando Baco a Pã”¹⁴. Sendo assim, para ele a feiticeira era filha da miséria e de um contexto sócio-econômico desesperador, como foi o do feudalismo agonizante.

¹⁴ SOUZA, Laura de Mello e. *A feitiçaria na Europa moderna*. Op. cit., p. 40.

A primeira identificação entre as obras está na cumplicidade entre os animais e Consuelo Llorente, a velha viúva que solicita os serviços do jovem professor e escritor Felipe Montero. Essa relação remete diretamente ao universo da bruxa que possui fortes laços com a natureza. Ao presenciar o desconforto de Felipe ao observar a sua coelha de estimação, a anciã inicia o seguinte diálogo: “-¿No le gustan los animales? / – No. No particularmente. Quizás porque nunca he tenido uno. / – Son buenos amigos, buenos compañeros. Sobre todo cuando llegan la vejez y la soledad”¹⁵.

Essa forte simpatia é exposta pelo historiador em sua obra quando afirma que “les corbeaux manifestement sont en rapport avec elle [a feiticeira]. En troupe honorable, grave, ils viennent, comme anciens augures, lui parler des choses du temps. Les loups passent timidement, saluent d’un regard oblique.”¹⁶ Confirmando essa afinidade da bruxa com o mundo natural, citamos Lygia Gaborit que nos relata que a imagem construída dessa personagem sempre esteve associada aos animais. Segundo ela, essa figura “tem aliados, cúmplices seus, usados como intermediários. Quase sempre um animal (...) que, na qualidade de mensageiro ou preposto, se introduz e aparece no lugar onde ela não pode ir (...): um cachorro, um gato, um rato, uma toupeira, um camundongo”¹⁷.

Há também referência direta a ervas alucinógenas, como a beladona, que fazem parte do imaginário da bruxa, bem como a um dos nomes pouco conhecidos atribuídos a essa figura – Saga –, que denomina, não por acaso, a coelha da senhora Llorente. Essas informações serão encontradas em *La sorcière* e apropriadas sutilmente na construção da novela de Fuentes. A menção a plantas está presente em toda a obra do escritor mexicano, porém é no fragmento seguinte, quando o jovem olha o jardim da casa, que adquire pormenorização:

Tocas las paredes húmedas, lamosas; aspiras el aire perfumado y quieres descomponer los elementos de tu olfato, reconocer los aromas pesados, suntuosos, que te rodean. El

¹⁵ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 36. Trad.: “-Não te agradam os animais?/-Não. Não particularmente. Talvez porque eu nunca tenha tido algum./-São bons amigos, bons companheiros. Sobretudo quando chegam a velhice e a solidão.”

¹⁶ MICHELET, Jules. Op. cit., p. 108. Trad.: “Os corvos possuem relação manifesta com ela. Em honrosos e graves grupos, eles vêm, como antigos augúrios, falar-lhe sobre coisas do tempo. Os ursos passam timidamente e cumprimentam-na com um olhar oblíquo.”

¹⁷ GABORIT, Lydia et alli. Op. cit., p. 354.

fósforo encendido ilumina, parpadeando, ese patio estrecho y húmedo, embaldosado, en el cual crecen, de cada lado, las plantas sembradas sobre los márgenes de tierra rojiza y suelta. Distingues las formas altas, ramosas, que proyectan sus sombras a la luz del cerillo que se consume, te quema los dedos, te obliga a encender uno nuevo para terminar de reconocer las flores, los frutos, los tallos que recuerdas mencionados en crónicas viejas: las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas de beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas; la belladona.¹⁸

Com essas ervas as feiticeiras relatadas pelo historiador francês, mulheres moradoras de pequenos vilarejos, sempre na periferia das cidades (e aqui é interessante lembrar que a anciã vive no velho centro da cidade), e que detinham o saber popular, passado de geração a geração, operavam curas e faziam partos. Esse conhecimento foi tido como ameaçador à nova ciência médica, sendo condenados à fogueira todos os que apelassem a esse poder marginal. De acordo com Michelet,

L'unique médecin du peuple, pendant mille ans fut la Sorcière. Les empereurs, les rois, les papes, les plus riches barons, avaient quelques docteurs de Salerne, des Maures, des Juifs, mais la masse de tout état, et l'on peut dire le monde, ne consultait que la *Saga* ou Sage-femme. Si elle ne guérissait, on l'injurait, on l'appelait sorcière. Mais généralement, par un respect mêlé de crainte, on la nommait Bonne dame ou Belle dame (*bella donna*), du nom même qu'on donnait aux Fées.¹⁹ [grifos nossos]

Além dessa referência à beladona e a um dos nomes dados à feiticeira européia, percebemos uma outra apropriação quanto à atuação dessas ervas alucinógenas que ultrapassa a função corporal. Vejamos o que diz Michelet: “L’Église

¹⁸ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 44. Trad.: “Tocas as paredes úmidas, enlameadas; aspira o ar perfumado e quer decompor os elementos de seu cheiro, reconhecer os aromas pesados, suaviosos, que te rodeiam. O fósforo aceso ilumina, piscando, esse pátio estreito e úmido, de tijolo, no qual crescem as plantas semeadas sobre as margens de terra vermelha e solta. Distingues as formas altas, ramosas, que projetam suas sombras à luz do fósforo que se consome, queima-te os dedos, te obriga a acender um novo para terminar de reconhecer as flores, os frutos, os talos que recordas terem sido mencionados em crônicas antigas: as ervas esquecidas que crescem perfumadas, adormecidas: as folhas amplas, longas, fendidas, aveludadas do meimendo: o caule sarmentoso de flores amarelas por fora, vermelhas por dentro; as folhas em formato de coração e agudas da dulcamara; a penugem cinzenta do verbasco, suas flores espigadas; o arbusto ramoso do evônimo e as flores esbranquiçadas; a beladona.”

¹⁹ MICHELET, Jules. Op. cit., p. 33. Trad.: “Durante mil anos, o único médico do povo foi a Feiticeira. Os imperadores, os reis, os papas, os mais ricos barões e mesmo a massa de todo estado, enfim, todo o mundo, consultavam somente a Parteira, ou Saga, embora houvesse alguns doutores de Salerno, Mouros, Judeus. Quando ela não conseguia curar, injuriavam-na, chamavam-na de bruxa. Mas geralmente, devido a um respeito misturado com temor, denominavam-na Boa Dama ou Bela Dama (*bella donna*), com o mesmo nome utilizado para denominar as Fadas.”

croit par des moyens spirituels, sacrements, prières, agir même sur le corps; Satan, au rebours, emploie des moyens matériels pour agir sur l'âme; il fait boire l'oubli, l'amour, la rêverie, toute passion.”²⁰ Agora vejamos essa mesma idéia exposta por Fuentes no interior da narrativa, no momento em que Felipe lê as memórias do General Llorente: “ ‘Le adverti a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma...’ ”²¹.

A própria relação entre Consuelo e Aura é carregada de significação. Em princípio, dada o parentesco entre as duas (tia e sobrinha), temos uma sugestiva identificação com as bruxas Circe e Medéia, de mesmo grau parental. Entretanto, o que é mais representativo é a relação especular entre as duas mulheres: a virgem e a anciã. Duas faces do mito ambivalente da feiticeira. A jovem bela de “hermosos ojos verdes”, cheia de vida, e a velha decrépita de cabelos brancos, “rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida”²². Duas faces preservadas do mito que, lembremo-nos, “commence par Sibille, finit par la sorcière”²³. A primeira dotada de grande beleza e a segunda destituída de qualquer qualidade física ou moral.

Essa relação da bruxa com Medéia é apresentada por Michelet de maneira constante. Em um desses momentos, ele revela-nos a ira dessa feiticeira paradigmática criada por ele, ao saber da exploração de seu marido por parte da Igreja e dos senhores feudais. Ao decidir vingar-se do poder estabelecido, sua primeira atitude é ir até a cidade para comprar um vestido verde, cor que representa o Diabo a quem ela compactua como única saída à iniquidade do *status quo*. Da mesma maneira, Fuentes

²⁰ Id. Trad.: “A Igreja crê , a partir de meios espirituais, sacramentos e preces, agir sobre o corpo; Satã, ao contrário, emprega meios materiais para agir sobre a alma; ele faz beber o esquecimento, o amor, o desvario, toda a paixão.”

²¹ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 55. Trad.: “ ‘Adverti à Consuelo que essas beberagens não servem para nada. Ela insiste em cultivar suas próprias plantas no jardim. Disse que não se engana. As ervas não a fertilizarão o corpo, mas sim a alma...’ ”

²² Ibid., p. 59-60. Trad.: “Rosto danificado, composto de cascas de cebola, pálido, seco e enrugado como uma ameixa cozida.”

²³ MICHELET, Jules. Op. cit. p. 31.

irá caracterizar a jovem Aura com essa cor, ao descrevê-la “toujours drappé dans des velours verts, verts comme [s]es yeux.”²⁴ Vejamos o relato do historiador:

Elle s'arracha violemment, se leva, craignant d'oublier les deux mots si nécessaires. Son mari était effrayé. Car elle ne le boyait pas même, mais elle lançait aux murailles le regard aigu de Médée. Jamais elle ne fut plus belle. Dans l'oeil et le blanc jaune flamboyait une lueur qu'on n'osait envisager, un jet sulfureux de volcan. Elle marcha droit à la ville. Le premier mot était *vert*. Elle vit pendre à la porte d'un marchand une robe verte (couleur du Prince du monde). Robe vieille, qui, mise sur elle, se trouva jeune, éblouit.²⁵

Além dessa incorporação, outro elemento mencionado por Michelet, qual seja, a utilização de uma boneca de pano pelas feiticeiras medievais, é reapropriado por Fuentes em sua novela. Nas palavras do narrador:

Y al lado de tu plato, debajo de la servilleta, ese objeto que rozas con los dedos, esa muñequita endeble, de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido: el rostro pintado con tinta china, el cuerpo desnudo, detallado con escasos pincelazos. Comes tu cena fría – riñones, tomates, vino – con la mano derecha: detienes la muñeca entre los dedos de la izquierda.²⁶

Ao utilizar em sua obra uma espécie de “feiticeira-modelo”, representando, no seu ponto de vista, o comportamento das mulheres medievais frente ao desespero da fome, da peste, da solidão e da imposição cristã, Michelet revela-nos que “cette femme, tout innocente, elle a pourtant (...) un secret qu'elle ne dit jamais à l'Eglise. Elle enferme dans son coeur le souvenir, la compassion des pauvres anciens dieux”²⁷.

²⁴ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. Cit., p. 39.

²⁵ MICHELET, Jules. Op. cit., pp. 84-85. Trad.: “Ela levantou-se violentamente, retirou-se, temendo esquecer as duas palavras tão necessárias. Seu marido estava assustado. Ela realmente não o enxergava, porém lançava às muralhas o olhar agudo de Medéia. Ela nunca tinha sido tão bela. No olho o branco amarelado flamejava um clarão que não se ousava examinar, um jato sulfuroso de vulcão. / Ela marchou em direção à cidade. A primeira palavra era *verde*. Ela viu pendurar na porta de um comerciante um vestido verde (cor do Príncipe do Mundo). Vestido velho, que, colocado em seu corpo, tornava-se novo, ofuscante.”

²⁶ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 43. Trad.: “E ao lado do seu prato, debaixo do guardanapo, esse objeto que roças com os dedos, essa bonequinha frágil, de pano, recheada com uma farinha que escapa pelos ombros mal costurados: o rosto pintado com nanquim, o corpo nu, detalhado com escassas pinceladas. Tu comes seu jantar frio – rins, tomates, vinho – com a mão direita: segura a boneca entre os dedos da mão esquerda.”

²⁷ MICHELET, Jules. Op. cit., p. 54. Trad.: “Essa mulher, completamente inocente, possui um segredo que não revela jamais à Igreja. Ela esconde em seu coração a lembrança, a compaixão aos antigos deuses desafortunados.”

Para ele, conforme informa-nos mais uma vez Mello e Souza “o Cristianismo golpeará os grandes deuses pagãos, mas não conseguira dar cabo dos menores, que povoavam o imaginário das populações rurais e continuavam identificados às forças da Natureza (...), abrigando-se ainda no universo doméstico e feminino dos lares”²⁸. Nesse sentido, esse segredo ao qual ele se refere, o ídolo de pano, era carregado como uma espécie de ícone dos deuses pagãos rechaçados pelo cristianismo na Idade Média, atividade generalizada ainda no século VIII:

Malgré la persécution, au cinquième siècle, les paysans promenaient, en pauvres petites poupées de linge ou de farine, les Dieux de ces grandes religions, Jupiter, Minerve, Vénus. Diane fut indestructible jusqu’au fond de la Germanie. Au huitième siècle, on promène les dieux encore. Dans certaines petites cabanes, on sacrifie, on prend les augures, etc.²⁹

Não terminando o rol de influências, em outro momento da narrativa encontramos uma provável inspiração de Fuentes quanto ao “reencontro mágico” entre Consuelo e seu falecido marido, representado na figura do senhor Montero. O historiador francês, ao caracterizar a sua feiticeira, atribui a ela a possibilidade de fazer com que falecidos maridos retornem a suas respectivas esposas. Ao recriar essa ambientação medieval, Michelet estabelece um diálogo entre uma camponesa, desejosa de reencontrar seu marido morto, e a bruxa. Aquela, feito o pedido, recebe a seguinte instrução:

– Retourne à ta maison; fermes-en bien la porte. Ferme encore le volet au voisin curieux. *Tu quitteras le deuil et mettras tes habits de nocces*, son couvert à la table, mais il ne viendra pas. – *Tu diras la chanson qu’il fit pour toi*, et qu’il a tant chantée, mais il ne viendra pas. – *Tu tireras du coffre le dernier habit qu’il porta*, le baiseras. (...). Et sans retard, buvant ce vin amer, mais de profond sommeil, tu coucheras la mariée. Alors, sans nul doute, *il viendra*.”

La petite (...), heureuse, et attendrie, à sa meilleure amie, elle avouait le miracle. “N’en dis rien, je t’en prie... Mais il m’a dit lui-même que, *si j’ai cette robe*, et si je dors sans m’éveiller, tous les dimanches, *il reviendra*.”³⁰ [grifos nossos]

²⁸ SOUZA, Laura de Mello e Souza. *A feitiçaria na Europa moderna*. Op. cit., p. 40.

²⁹ MICHELET, Jules. Op. cit., p. 54. Trad.: “Apesar das perseguições, no século V, os camponeses passeavam com os deuses de suas grandes religiões, Júpiter, Minerva, Vênus, representados em bonequinhos de pano ou de farinha. Diana foi indestrutível até o fundo da Alemanha. No século VIII, ainda se andava com os deuses. Em algumas pequenas cabanas, ainda praticavam-se sacrifícios para obter augúrios, etc.”

³⁰ Ibid., p. 106. Trad.: “Retorna a tua casa; fecha bem a tua porta. Fecha ainda com segurança a janela para proteger-te dos olhares curiosos do vizinho. Tu deixarás o luto, mas ele ainda não virá. –

Além da própria insinuação ao retorno do marido de Consuelo, em *Aura* encontraremos apropriações muito precisas desse relato sugerido por Michelet. A exemplo disso, temos a descrição da anciã vestida misteriosamente, para espanto do protagonista, com seu vestido de noiva em um fragmento da narrativa:

Se alejará, pisando los tapetes com sus pequeños pies de muñeca antigua, apoyada en ese bastón, escupiendo, estornudando como si quisiera expulsar algo de sus vías respiratorias, de sus pulmones congestionados. Tú tienes la voluntad de no seguirla com la mirada; dominas la curiosidad que sientes ante ese traje de novia amarillento, extraído del fondo del viejo baúl que está en la recámara...³¹

A outra incorporação pode ser percebida quando Felipe observa a anciã numa espécie de dança em que se movimenta abraçada à roupa do falecido general. Não sabemos, é verdade, se esse traje fora o último usado pelo seu marido, o que remeteria diretamente ao enfeitiçamento sugerido pela bruxa “micheletiana” à camponesa, entretanto, parece-nos que, no conjunto, as correlações são patentes. Vejamos: “Ves a la señora Consuelo de pie, erguida, transformada, com esa túnica entre los brazos: esa túnica azul com botones de oro, charreteras rojas, brillantes insignias de águila coronada, esa túnica que la anciana mordisquea ferozmente, besa com ternura, se coloca sobre los hombros para girar en un paso de danza tambaleante.”³²

E, por fim, outro indício dessa apropriação estará justo na utilização de forma ambígua de uma frase de efeito que está presente ao final dos dois últimos trechos retirados de *La sorcière*, mencionados no antepenúltimo excerto elucidativo: “il

Tu recitarás a canção que ele fez para ti, e que ele tanto cantou, e ainda ele não virá. – Tu tirarás da mala a última roupa que ele vestiu, a beijarás (...). E sem atraso, bebendo este vinho amargo, mas de profundo sono, tu deitarás vestida de noiva. Então, sem nenhuma dúvida, ele voltará. / A pequena, feliz e atendida, confessa a sua melhor amiga o milagre. “Não diga nada à ninguém, eu te peço... Mas ele mesmo me disse que se eu vestisse essa roupa, e se eu dormisse sem me despertar, todos os domingos, ele voltará.”

³¹ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 53. Trad.: “Ela se afastará, pisando nos tapetes com seus pequenos pés de boneca antiga, apoiada nesse bastão, cuspidando, espirrando como se quisesse expulsar algo de suas vias respiratórias, de seus pulmões congestionados. Tens vontade de não a seguir com o olhar; domina a curiosidade que sentes ante esse traje de noiva amarelado, retirado do fundo do velho baú que está no quarto...”

³² Ibid., p. 38. Trad.: “Vês a senhora Consuelo de pé, erguida, metamorfoseada, com essa túnica entre os braços: essa túnica azul com botões de ouro, condecorações vermelhas, brilhantes insignias de águia coroadas, essa túnica que a anciã mordisca ferozmente, beija com ternura, coloca sobre os ombros para girar num passo de dança cambaleante.”

viendra” e “il reviendra”³³. A primeira menção a essa expressão acontece no início da narrativa quando Consuelo, ao perder de vista sua coelha e chamá-la pelo nome (Saga), é interrogada pelo protagonista que não compreende o chamamento: “– Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga... / – ¿Quién? / – Mi compañía. / – ¿El conejo? / – Sí, volverá.”³⁴. A ambigüidade é sugerida pela incompreensão de Felipe a respeito do gênero do animal e pela ausência do pronome pessoal no último verbo que confirma essa dubiedade. Quem voltará? Não sabemos se o Coelho, se Aura, ou se o marido falecido.

A priori, parece-nos que Consuelo refere-se à coelha, entretanto esse caráter enfeitiçador do termo é ampliado no fragmento que segue esse diálogo em que é relatada a maneira pela qual a expressão ressoa na mente do protagonista: “Levantarás los ojos, que habías mantenido bajos, y ella ya habrá cerrado los labios, pero esa palabra – volverá – vuelves a escucharla como si la anciana la estuviese pronunciando en ese momento”³⁵. Ao final da novela, após o ato sexual entre Consuelo/Aura e Felipe, encontraremos mais uma vez essa expressão que dará fechamento ao texto, agora sugerindo o retorno não do marido, mas sim da sobrinha: “– Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...”³⁶.

³³ Trad.: “ele virá, ele retornará.”

³⁴ Ibid., p. 16. Trad.: “– Saga, Saga. Onde estás? Aqui, Saga... / – Quem? / – Minha companhia. / – O coelho? / – Sim, voltará.”

³⁵ Id. Trad.: “Levantarás os olhos, que havias mantido baixos, e ela já terá cerrado os lábios, mas essa palavra – voltará – voltas a escutá-la como se a anciã tivesse pronunciado-a neste momento.”

³⁶ Ibid., p. 60. Trad.: “Voltará, Felipe. Nós a traremos juntos. Deixe que eu recupere minhas forças e a farei regressar...”

CAPÍTULO III

A presença da cultura híbrida latino-americana

Encontraremos nessa novela, de maneira diluída, elementos sutis que poderão ser enquadrados dentro de culturas constituintes da América Latina e da Europa. Uma mistura *sui generis* em que se descobrem traços culturais relacionados a rituais pagãos realizados pelas bruxas européias, pelos povos pré-colombianos^{*} e pelos povos africanos, bem como referência a traços pertencentes à religião cristã.

A representação do sincretismo latino-americano não será construída de maneira explícita, ou seja, não há a apresentação óbvia de elementos culturais específicos. É também nesse sentido que a obra desse escritor mexicano caracteriza-se como amadurecida. Segundo Antonio Candido, a partir da década de 50 do século passado, os escritores latino-americanos tomam consciência do subdesenvolvimento de seus respectivos países e concebem a cultura de maneira mais ampla, cientes da inviabilidade da supressão de contatos e influências³⁷. Nesse período, já fora superado o conflito entre o regionalismo e o cosmopolitismo. *Aura*, na verdade, se encontra no entre-lugar entre os dois movimentos, nem regionalista, cujo objetivo central era apresentar em seus textos características autóctones, de cor local, rechaçando influências estrangeiras; nem cosmopolita, no sentido mais radical do termo, cujo

* Antes da chegada dos espanhóis, os Maias, Toltecas e Astecas ocupavam a região onde hoje fica o México. Os Maias, civilização agrícola cujos ancestrais remontam ao século XV a.C., erguem pirâmides e criam um calendário. Por volta de 1325, os Astecas fundam Tenochtitlán (atual Cidade do México) e consolidam um poderoso império. Entre 1519 e 1521, a civilização Asteca, sob o reinado de Montezuma II, é arrasada pelo conquistador espanhol Hernán Cortés. Os remanescentes dos Maias na península de Yucatán são dominados em 1526. O México passa a integrar o Vice-Reino da Nova Espanha, cuja riqueza se apóia na exploração de prata nos séculos XVII e XVIII. A corrupção e o autoritarismo da metrópole alimentam o descontentamento dos crioulos, descendentes de espanhóis nascidos no México. Agustín de Iturbide aclama-se imperador em 1821, mas é deposto dois anos depois. Em 1824, um Congresso Constituinte proclama a República mexicana.

³⁷ CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In : *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo : Ática, 2000.

princípio básico era negar suas tradições construindo obras europeizadas ao utilizarem unicamente estrangeirismos, estranhos ao universo latino-americano. Essa tensão, grosso modo, origina-se a partir do choque entre as inovações européias tidas como modernas e vanguardistas no começo do século XX e a herança cultural dos países da América Latina que procuravam preservar os valores peculiares às suas respectivas tradições.

Em um processo sintético de interseção, em suas poucas sessenta páginas, o autor irá trazer para diferentes níveis da narrativa elementos constitutivos de culturas distintas, misturando traços pagãos e cristãos. Nesse sentido, iremos subdividir a análise de cada elemento em dois pequenos grupos. O primeiro em que analisaremos os elementos relacionados às culturas pagãs que denominaremos plurissignificativos, uma vez que podem ser encontrados em diferentes culturas; e o segundo em que, por sua vez, analisaremos os elementos de conotação cristã que denominaremos hibridizados pela sua concomitante relação como o cristianismo e o paganismo. Dentre os primeiros, os mais representativos são:

1. Os elementos plurissignificativos:

- a) as cores verde e vermelho;
- b) os rituais de sacrifício animal;
- c) a boneca de pano;
- d) as ervas alucinógenas.

a) as cores

Começando nossa análise pelo primeiro item apontado, observamos que em quase toda a novela há recorrência das cores verde e vermelho. Citaremos de maneira

descontextualizada excertos textuais nos quais elas são mencionadas seja diretamente, seja por algum elemento que possua uma dessas duas cores:

Cortinas *verdosas*...³⁸, ojos *rojos*..., ojos de *mar*..., calma *verde*..., hermosos ojos *verdes*...³⁹, *crepúsculo*..., tapete de lana *roja*, los muros empapelados, oro y *oliva*, el sillón de terciopelo *rojo*, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero *verde*...⁴⁰, muebles forrados de *seda mate*..., las cortinas de terciopelo *verde* corridas..., Aura viste de *verde*..., una botella vieja y brillante por el limo *verdoso*..., líquido *rojo* y espeso..., Aura toma unos *tomates*...⁴¹, beben ese *vino*..., la *sangre* del Crucificado...⁴², las *visceras* conservadas en frascos de alcohol..., ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours *vert*, *verts* comme tes yeux...⁴³, Aura manchada de *sangre*...⁴⁴, encías *sangrantes* de la vieja..., delantal manchado de *sangre*..., falda de tafeta *verde*...⁴⁵, pasta *verdosa*...⁴⁶, plantas sembradas sobre los márgenes de tierra *rojiza*..., flores amarillas por fuera, *rojas* por dentro...⁴⁷, Aura vestida de *verde*..., ojos *verdes*...⁴⁸, el *rojo* de los labios..., faldón de seda *escarlata*...⁴⁹, velo *verdoso*...⁵⁰, cinta *roja*...⁵¹, bata *verde* de Aura.⁵² [grifos nossos]

Como vimos no capítulo anterior, a cor verde possui relação com a feiticeira, na medida em que representa o Príncipe das Trevas, entidade com a qual ela compactua com o propósito de encontrar refúgio às explorações da Igreja e dos senhores feudais. O vermelho significa, por sua vez, o universo ctoniano, escuro e sombrio onde ela geralmente habita. Gaborit diz-nos que “a feiticeira mora numa

³⁸ FUENTES, Carlos. *Aura*. p. 11. Trad.: “cortinas esverdeadas.”

³⁹ Ibid., p. 18. Trad.: “olhos vermelhos..., olhos de mar..., calma verde..., formosos olhos verdes.”

⁴⁰ Ibid., p. 20. Trad.: “crepúsculo..., tapete de lã vermelha, as paredes empapeladas, ouro e oliva, a poltrona de veludo vermelho, a velha mesa de trabalho, nogueira e couro verde...”

⁴¹ Ibid., p. 22. Trad.: “móveis forrados de seda mate..., as cortinas de veludo verde corridas..., Aura veste verde..., uma garrafa antiga e brilhante do limo verdoso..., líquido vermelho e espesso..., Aura pega uns tomates...”

⁴² Ibid., p. 26. Trad.: “Bebem esse vinho..., o sangue do crucificado...”

⁴³ Ibid., p. 39. Trad.: “as vísceras conservadas em frascos de álcool..., Minha doce Consuelo, sempre vestida com veludo verde, verde como seus olhos...”

⁴⁴ Ibid., p. 40. Trad.: “Aura manchada de sangue...”

⁴⁵ Ibid., p. 42. Trad.: “gengivas ensangüentadas da velha..., avental manchado de sangue..., saia de tafetá verde...”

⁴⁶ Ibid., p. 43. Trad.: “pasta esverdeada...”

⁴⁷ Ibid., p. 44. Trad.: “plantas semeadas sobre as margens de terra vermelha..., flores amarelas por fora, vermelhas por dentro...”

⁴⁸ Ibid., p. 45. Trad.: “Aura vestida de verde..., olhos verdes...”

⁴⁹ Ibid., p. 47. Trad.: “O vermelho dos lábios..., tanga de seda escarlate...”

⁵⁰ Ibid., p. 50. Trad.: “véu verdoso...”

⁵¹ Ibid., p. 54. Trad.: “fita verde...”

⁵² Ibid., p. 58. Trad.: “bata verde de Aura.”

gruta, ou em algum refúgio da floresta, ou então numa casa pobre, escura e suja, onde ninguém penetra. Dessa maneira, sua intimidade e seus segredos ficam protegidos”⁵³.

Essas cores possuem uma significação bastante grande também para o universo sagrado mexicano herdada de seus primitivos ancestrais Astecas, um dos principais constituintes de sua “raça”. A ligação delas com a deusa das águas Xochiquetzal é bastante grande. O verde é encontrado em seu duplo penacho de plumas denominado *omoquetzalli* que a deusa usa como enfeite. Da mesma forma, representa os *chalchihuitl*, pedras preciosas que ornamentam a sua saia.

O vermelho possui extrema significação pois é a cor do *chalchihualt*, ou água preciosa, nome dado ao sangue que saía do coração das vítimas que os sacerdotes do Sol imolavam toda a manhã ao astro do dia para alimentar a sua luta contra as trevas noturnas e garantir a sua regeneração. Essas cores fortes são preservadas contemporaneamente na vida cotidiana do México, em sua indumentária e em suas casas⁵⁴. Não podemos esquecer de que o verde e o vermelho, juntamente com o branco, compõem a bandeira mexicana. A primeira simboliza o ideal de independência política do México, não só em relação à Espanha, como também a qualquer outra nação. A segunda, por sua vez, simboliza a união entre os índios, os mestiços, os crioulos e os espanhóis residentes no país⁵⁵.

Segundo Chevalier, em todas as mitologias, as divindades verdes da primavera hibernam nos infernos onde o vermelho ctoniano as regenera. Por isso, são exteriormente verdes e interiormente vermelhas, e seus domínios se estendem sobre os dois mundos. Essa representatividade é encontrada no Egito em que Osíris, o verde, foi despedaçado e jogado no Nilo e após ressuscitado graças à magia de Ísis, a vermelha⁵⁶.

Na Grécia, continua o estudioso de símbolos, Perséfone aparece na terra na primavera, com os primeiros brotos dos campos. No outono volta aos infernos, aos quais está presa para sempre desde que comeu uma semente de granada. Essa semente é o seu coração, parcela do fogo interior da terra que condiciona toda regenerescência:

⁵³ GABORIT, Lydia et alli. Op. cit., p. 351.

⁵⁴ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1997, p. 941.

⁵⁵ Disponível em: <http://www.sitographics.com/enciclog/banderas/americas/source/24.html>.

⁵⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 941.

é o vermelho interno de Perséfone verde. Inclusive Chevalier aponta a correspondência entre Perséfone e a deusa Xochiquetzal, afirmando que as duas percorrem um mesmo trajeto: ambas são raptadas e levadas ao inferno durante a estação do inverno, desaparecem no Jardim do Oeste, na região dos mortos, para reaparecer na primavera, quando preside o nascimento das flores⁵⁷.

Mudando agora drasticamente a geografia, vejamos a importância dessas cores nos cultos africanos. As duas juntas representam o orixá Ogum, entidade religiosa pertencente ao Candomblé, rito dos negros iorubas conservado até hoje por seus descendentes. Ogum é o orixá da guerra, que quebra os feitiços maléficos, e por esse motivo muitas casas religiosas, chamadas de terreiros, apresentam-se nas cores verde e vermelho, pois dessa forma saúdam a divindade guerreira que as protegem dos males⁵⁸.

a) os sacrifícios

Assim como as cores, que podem remeter a culturas distintas, a presença de rituais e o sacrifício de animais observados aqui podem ser rastreados em diversas tradições culturais. Na verdade, em *Aura* encontraremos menção duas vezes a esse tipo de prática. Na primeira vez, há referência a um sacrifício com um gato realizado pela senhora Consuelo relatado nas memórias de seu falecido esposo. Na segunda, o ato é praticado com um cabrito por Aura. Vejamos os dois fragmentos em que encontramos essas duas alusões:

Un día la encontré, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent* [sic], *par pur enfantillage* e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó (...) *parce que tu m'avais dit que tortures les chats était ta manière à toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique...*⁵⁹

⁵⁷ Id.

⁵⁸ LODY, Raul. *Candomblé*. Religião e resistência cultural. São Paulo : Ática, 1987.

⁵⁹ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 39. Trad.: “Um dia a encontrou, de pernas abertas, com a criolina erguida a sua frente, martirizando um gato e não soube chamar a sua atenção porque lhe pareceu que *tu fazias de uma maneira tão inocente, por pura infantilidade* e inclusive o excitou o fato, de modo que nessa noite a amou [...] *porque tu me havia dito que torturar os gatos era tua maneira de tornar nosso amor favorável, através de um sacrifício simbólico...*”

La encuentras en la cocina, sí en el momento en que degüella un macho cabrio; el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen, se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero.⁶⁰

Conforme a egiptóloga Elisabeth Murray*, as feiticeiras executavam diferentes sacrifícios, todos eles envolvendo derramamento de sangue. “Em geral, os animais sacrificados eram um cachorro, um gato ou uma galinha” e tinham por objetivo atuar na natureza provocando chuvas, por exemplo, ou servir como augúrios, fazendo parte, assim, de um processo divinatório.⁶¹

Essa prática, além de fazer parte do imaginário da feiticeira, foi praticada por Astecas, Gregos e inúmeras tribos africanas, embora os primeiros dessem preferência ao sacrifício humano. Acharemos também nos povos pré-colombianos Maias uma maior frequência desse tipo de atividade, inclusive com a utilização de cabritos.

De acordo com Paul Arnold, “se imolavam animais, conforme acontecia em nossa Antigüidade clássica e o ritual nos descreve muitas vezes sacrifícios sangrentos”⁶². Além do simples fato de encontrarmos a menção a esse animal específico que remete à cultura Maia”, o motivo pelo qual eram realizados esses ritos deixa ainda mais evidente essa apropriação de Fuentes. Ainda segundo Arnold, os “animais intervêm incessantemente nos ritos que visam atrair os mortos em busca de renascimento”⁶³. Através de um ritual em que entravam numa espécie de transe monitorados sempre por um sacerdote acreditava-se que os animais poderiam

⁶⁰ Ibid., p. 40. Trad.: “A encontras na cozinha, bem no momento em que degola um cabrito; o vapor que surge do pescoço aberto, o cheiro de sangue derramado, os olhos duros e abertos do animal te dão náuseas: atrás dessa imagem, perde-se a de uma Aura mal vestida, com o cabelo revolto, manchada de sangue, que te olha sem reconhecer-te, que continua seu trabalho de açougueiro.”

* Esta estudiosa inglesa foi uma das grandes inspiradoras das feministas contemporâneas, pois nas décadas de 20 e 30 do século passado, isolada em seu tempo, optou por uma interpretação feminista da figura da feiticeira. A tese central de seus trabalhos tem por fim justificar a existência, até o século XVII, na Europa de antigos cultos a Diana e a Janus, divindade de cornos e dotada de duas faces, simbolizadoras do ciclo das estações e da vegetação.

⁶¹ MURRAY, Margaret Alice. *O deus das feiticeiras*. (trad. Dinah de Abreu Azevedo) São Paulo : Gaia, 2002, p.104.

⁶² ARNOLD, Paul. *O livro dos mortos dos maias*. A escrita mais decifrada. São Paulo : Hemus, s.d., p. 92.

** Além do carneiro eram utilizados em cerimônias animais como o jaguar, o cão, o galo-da-índia, o abutre, o macaco, etc. In : ARNOLD, Paul. Op. cit., p. 91-96.

⁶³ Ibid., p. 91.

transmitir mensagens para o defunto e reconduzi-lo em espírito até o templo onde se executavam esses ritos. Também nesses povos praticava-se o sacrifício de seres humanos, entretanto, “na boa tradição maia, era sentida uma perfeita igualdade entre o homem e o animal, em relação ao céu. Um pode ser substituído pelo outro como intermediário dos mortos”⁶⁴. Da mesma forma, em *Aura*, essa prática estará associada diretamente com o retorno do general Llorente, “reconduzido” à casa de Consuelo na figura de Felipe Montero.

Não é necessário tecer grandes observações relativas aos tão conhecidos sacrifícios gregos, em que também cabritos eram oferecidos aos deuses. A finalidade de todos esses processos geralmente é a mesma entre todos os povos, independente de sua geografia. Mircea Eliade informa-nos que na Grécia antiga “o animal sacrificial era levado em procissão por pessoas enfeitadas com guirlandas até um altar onde era morto e cortado cerimonialmente em pedaços”⁶⁵. A adivinhação pela leitura das entranhas da vítima ocorria nessa ocasião.

O sacrifício de animais é uma característica também dos povos africanos em que só a umbanda se abstém dessa prática. No candomblé, conforme aponta S.V. Milton, esse exercício é uma atividade secreta, presenciada apenas pelos integrantes da comunidade, existindo uma série de formalidades e regras a serem respeitadas, sob pena de o sacrifício não ser aceito pelos deuses da religião⁶⁶.

Em outra manifestação africana denominada Vodun, espécie de religião oficial da comunidade camponesa do Haiti, tão bem descrita na obra *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, a realização de sacrifícios animais é parte imprescindível dos cultos religiosos. Cada grupo de praticantes tem seu local para realizar as cerimônias, que envolvem, além do ato sacrificial, cantos, toque de tambores, danças, preces e o preparo de alimentos⁶⁷.

⁶⁴ Ibid., p. 93.

⁶⁵ ELIADE, Mircea & COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. (Trad. Ivone Castilho Benedetti) São Paulo : Martins Fontes, 2003, pp. 165-166.

⁶⁶ MILTON, S. V. *Conhecendo os cultos afros*. Umbanda. Quimbanda. Candomblé. Curitiba : A. D. Santos, 1999, ps. 83-84.

⁶⁷ ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro/São Paulo : Enciclopaedia Britannica do Brasil, 1993.

b) a boneca de pano.

A presença desse objeto em *Aura* é sutil, mas significativa. Primeiramente, ela surge na narrativa apenas como um adjetivo carinhoso dado pelo general Llorente a sua bela esposa: “*Ma jeune poupée*, escribió el general en sus momentos de inspiración, *ma jeune poupée aux yeux verts; je t’ai comblée d’amour*”⁶⁸. Entretanto, em outro momento da narrativa, verificaremos que ela assume uma configuração ritualística, na medida em que participa de um ritual de feitiçaria realizado pela senhora Consuelo. Quando está à mesa, o protagonista depara-se com um estranho objeto: “al lado de tu plato, debajo de la servilleta, ese objeto que rozas con los dedos, esa muñequita endeble, de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido ...”⁶⁹.

Como foi visto anteriormente quando falávamos a respeito da apropriação da obra de Michelet à *Aura*, esse simples objeto possuía, segundo o historiador, grande importância para os camponeses da Idade Média. Através de objetos domésticos como brinquedos era possível cultuar os antigos ritos pagãos. Por intermédio deles, o povo mantinha e cultivava seus antigos rituais, rendendo-lhes homenagem e carregando-os sempre de maneira imperceptível aos olhos da nova religião que insurgia e obrigava a obnubilação de suas antigas crenças. As bonecas de pano existiram até o século VIII e representavam deuses como Júpiter, Minerva, Vênus e Diana.

Os brinquedos também serviram como um incrível meio de os povos indígenas do México, nos séculos XVI e XVII, driblarem o poder da Igreja que lhes impunha uma religião completamente estranha a suas concepções de mundo. O âmbito doméstico foi uma maneira de escamotear de maneira imperceptível o culto a seus ancestrais pré-hispânicos. Segundo relata-nos Serge Gruzinski, os indígenas “dentro de pequenos cestos (...) conservavam, preciosamente guardados, cabaças, estatuetas e

⁶⁸ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 38. Trad.: “*Minha jovem boneca*, escreveu o general em seus momentos de inspiração, *minha jovem boneca de olhos verdes, eu te enchi de amor*”.

⁶⁹ Id. Ibid., p. 43. Trad.: “ao lado de teu prato, debaixo do guardanapo, esse objeto que roças com os dedos, essa bonequinha frágil, de trapo, recheada de uma farinha que se escapa pelo ombro mal costurado.”

sobretudo pequenos objetos como brinquedos infantis e, com frequência, plantas alucinógenas”⁷⁰.

Ainda conforme o Autor, os objetos do cotidiano subsistiam por toda parte, sendo natural que sua aparente insignificância os protegesse das destruições da cristianização. Isto explicaria por que a idolatria resistiu mais no âmbito doméstico, onde conseguiu conservar-se ancorada no meio imediato, ou seja, manter a base de sua plausibilidade. Enquanto se quebravam calendários esculpidos e ídolos e se demoliam templos, esses objetos anódinos, como os brinquedos de criança, continuavam fornecendo seu suporte discreto e onipresente à idolatria⁷¹.

Essa idéia é apontada em *La sorcière*, quando Michelet reafirma a importância da casa como espaço de preservação dos rituais pagãos. Conforme o historiador, os demônios seriam os antigos deuses primitivos disfarçados pelo povo e transformados pela Igreja. São as mulheres, as feiticeiras, que os guardavam em suas mais íntimas atividades domésticas.⁷²

A boneca de pano remete-nos novamente ao já referido culto de origem africana Vodun, cujo boneco leva o mesmo nome. Esse objeto servia como uma espécie de representante inanimado de alguma pessoa a quem se desejava praticar alguma ação maléfica. Essa religião existente na América central é fruto da fusão entre a religião dos africanos negros que, trazidos para o Haiti, conviveram com as crenças dos índios Arauaques, e os ensinamentos da catequese Cristã⁷³.

Em Havana, por sua vez, encontraremos esse gênero de objeto relacionado aos rituais realizados nas festas em homenagem à virgem negra de Regla, reconhecida como Iemanjá nos cultos afro-cubanos e de Nuestra Señora da Caridad del Cobre (equivalente à N. Sra. dos Navegantes no Brasil), a padroeira de Cuba, identificada nos cultos afro como Oxum, o orixá iorubano das águas doces. Segundo os antropólogos Ferretti, os devotos, em seus ritos de iniciação à religião dos orixás, visitam as Igrejas

⁷⁰ GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário*. Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI - XVIII. (trad. Beatriz Perrone-Moisés) São Paulo : Companhia das Letras, 2003, p. 228.

⁷¹ Ibid., p. 257.

⁷² MICHELET, Jules. Op. cit., p. 24.

⁷³ MILTON, S. V. Op. cit. Curitiba : A. D. Santos, 1999, p. 83-84.

católicas levando bonecas que simbolizavam essas entidades. Em um processo de limpeza espiritual esses objetos são estendidos sobre suas cabeças, limpando-os de todo o mal.⁷⁴

d) as ervas alucinógenas.

Uma outra apropriação significativa realizada por Fuentes é a utilização por parte das personagens de plantas alucinógenas. Como foi observado no capítulo anterior, quando mostrávamos a intertextualidade entre a obra de Fuentes e a de Michelet, a relação das ervas com as feiticeiras medievais é bastante grande. Através delas essas mulheres operavam curas e enfeitiçavam. Seu poder foi passado de geração a geração, constituindo-se como ameaçador ao poder médico que se insurgia.

Da mesma maneira, as plantas medicinais possuem forte correspondência com o universo mexicano. Inúmeras tribos indígenas dessa região se utilizavam, dentre outras, de uma fruta chamada *peyote*, cujo rito possui o mesmo nome. Esse rito era realizado, por exemplo, entre as tribos kiowas, comanches, arapaos, cheyennes, pawnees, omahas, winnebagos e oglaba dakota. Através dela é possível uma exaltação espiritual. Essa cerimônia é realizada em um lugar fechado e à noite em que os participantes dançam em volta de uma fogueira, ao lado da qual há um altar, construído no chão, e cantam um hino sagrado⁷⁵. Conforme revela-nos Gruzinski, no período pré-hispânico a iniciação e o êxtase xamânicos em geral aparecem associados ao consumo de substâncias alucinógenas que “faziam parte dos grandes rituais como (...) os sacrifícios, as adivinhações (...). Seu consumo era uma atividade altamente valorizada, cuidadosamente codificada, contida por regras que deviam ser imperiosamente observadas e cuja infração era punida”⁷⁶.

Nas religiões de origem e influência africana como a umbanda e o candomblé há uma incidência bastante grande na utilização das plantas tanto nas cerimônias

⁷⁴ FERRETTI, Sérgio Figueiredo & Mundicarmo Maria Rocha. “Impressões sobre as religiões de origem africana em cuba”. Disponível em : www.ufma.br/canais/gpmina/Textos/16.htm.

⁷⁵ ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europea-Americana. Madrid/Barcelona : Espasa-Calpa S. A. [s.d.], tomo XLIV, p. 285.

⁷⁶ GRUZINSKI, Serge. Op. cit., p. 315.

religiosas, quanto nos rituais de cura. É tal a importância das plantas nesses sistemas de crenças, que sem elas certamente tais religiões não existiriam. Segundo Verger, Ossain é a divindade das plantas medicinais e litúrgicas. Sua importância é fundamental, pois nenhuma cerimônia pode ser feita sem a sua presença. O nome das plantas e sua utilização são os componentes mais secretos do ritual no culto dos deuses iorubás⁷⁷.

2. Os elementos hibridizados:

Além dos quatro elementos citados anteriormente que possuem, como vimos, a capacidade de referir-se a universos bastante distintos em termos geográficos e culturais, todos representando o universo pagão, encontraremos em *Aura* a presença de referenciais cristãos: os santos e o crucifixo. Os primeiros são aludidos quando Felipe Montero entra pela primeira vez no quarto de Consuelo, enquanto o segundo, além de fazer parte da iconografia exposta no oratório, é mencionado várias vezes na narrativa, toda vez que o protagonista penetra no quarto de Aura. Vejamos os fragmentos em que eles são referenciados:

a) os santos:

Al acercarte [do oratório] empiezas a distinguir: Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera (...). Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel, las vísceras conservadas en frascos de alcohol, los corazones de plata.⁷⁸

⁷⁷ Apud: CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda. "As plantas na medicina popular e nos rituais afro-brasileiros". Investigações Folclóricas vol 13, Buenos Aires, Argentina, 1998.

⁷⁸ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., pp. 25-26. Trad.: "Ao aproximar-se começa a distinguir: Cristo, Maria, São Sebastião, Santa Luzia, o Arcanjo Miguel, os demônios sorridentes, os únicos sorridentes nessa iconografia de dor e cólera [...]. Te aproximas dessa imagem central, rodeada pelas lágrimas da Dolorosa, o sangue do Crucificado, o gozo de Lúcifer, a cólera do Arcanjo, as vísceras conservadas em frascos de álcool, os corações de prata".

b) o Cristo mexicano:

Empujas la puerta y entras a esa recámara, también oscura, de paredes enjalbegadas, donde el único adorno es un Cristo negro.⁷⁹

Entras a esa recámara desnuda, donde un círculo de luz ilumina la cama, el gran crucifijo mexicano, la mujer que avanzará hacia ti cuando la puerta se cierre.⁸⁰

Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra.⁸¹

Caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata.⁸²

Nosso objetivo não é, dada a óbvia e inquestionável relação desses objetos com o Cristianismo, estender-nos em suas significações. O que propomos analisar agora em poucas linhas é o que representam em termos de sincretismo cultural a sua inserção na narrativa, ou seja, mostrar em que medida eles constituem-se como elementos cristãos “reciclados” com a cultura pré-hispânica, confirmando o caráter híbrido da obra em análise.

A conservação de oratórios caracteriza-se como uma prática comum ao povo mexicano, cuja gênese está no complexo confronto cultural entre os povos pré-hispânicos e o cristianismo no período de colonização. Obrigados a abrirem mão de seus antigos deuses no século XVII, os indígenas do México cultuavam santos cristãos em oratórios domésticos, mas ainda escondiam com frequência objetos sagrados ligados a suas antigas linhagens. Com o passar dos anos, os deslocamentos de populações, as hecatombes demográficas e o desmoronamento das memórias, os santos pouco a pouco substituíram os antigos objetos sagrados, tanto física, quanto

⁷⁹ Ibid., p. 34. Trad.: “Empurras a porta e entras nessa antecâmara, também escura, de paredes caiadas, onde o único adorno é um Cristo negro.”

⁸⁰ Ibid., p. 45. Trad.: “Entras nessa antecâmara desnuda, onde um círculo de luz ilumina a cama, o grande crucifixo mexicano, a mulher que avançará até ti quando a porta se fecha.”

⁸¹ Ibid., p. 46. Trad.: “Sentes a água morna que banha a sola de teus pés, as alivia, enquanto ela te lava com um pano grosso, dirige olhares furtivos ao Cristo de madeira negra.”

⁸² Ibid., p. 47. Trad.: “Caí sobre o corpo nu de Aura, sobre seus braços abertos, estendidos de um extremo ao outro da cama, assim como o Cristo negro que pende da parede com sua tanga de seda escarlate, suas rótulas abertas, seu flanco ferido, sua coroa de espinhos armada sobre a peruca negra, emaranhada, misturada com lentejoula de prata”.

simbolicamente. Conforme Gruzinski, “a imagem cristã foi tomando o lugar do ídolo esfacelado nos altares, passando da justaposição tácita à coexistência tácita, da aproximação à substituição”.⁸³

Entretanto, como conclui o historiador, mesmo com o esfacelamento de seus antigos cultos, os índios preservaram algo intrínseco a sua cultura: a concepção da realidade. A maneira pela qual olhavam seus novos ídolos chocava-se, e muito, com a perspectiva européia. Ao contrário de concebê-los como simples ícones do Cristianismo, os índios passavam a enxergá-los como os próprios santos. Segundo Gruzinski, “na verdade, o santo nunca era representado como um objeto, como uma estátua ou uma pintura, nunca era visto como uma efígie de alguma outra coisa, ou seja, nunca era uma representação no sentido que a concebemos. Os índios jamais faziam distinções entre o santo e suas representações, como se esse tipo de relação não fizesse, para eles, sentido algum.”⁸⁴

Os índios, então, criavam, de certa forma, um Cristianismo indígena, uma vez que mantinham a antiga perspectiva frente às novas imposições, através da criação de hierofanias particulares. Devido a essa original perspectiva, o culto aos oratórios passou a ser excessivo, constituindo-se como traço de união entre os membros do grupo doméstico, entre o grupo e a comunidade, entre a casa e as terras, entre o passado e o futuro. Ainda mais uma vez, informa-nos Gruzinski que

emanava da imagem um feixe de elos múltiplos, por sua vez multiplicados pelo número de imagens conservadas pelos vários indivíduos, grupos domésticos e comunidades. Esses laços materiais e sociais que acompanhavam e reforçavam os circuitos de casamento e filiação eram desfeitos e redistribuídos ao longo das gerações sucessivas. Teciam uma rede densa, uma realidade coerente, que conferia sentido e razão de ser a grande parte da existência indígena.⁸⁵

Não nos cabe apresentar todo o processo das transformações dessa relação entre os índios e os oratórios, mas só mostrar o quanto o culto às imagens pelos mexicanos atualmente possui raízes diretas com o seu passado indígena, confirmando

⁸³ GRUZINSKI, Serge. Op. cit. p. 357.

⁸⁴ Ibid., p. 362.

⁸⁵ Id.

o seu caráter sincrético e mostrando em que medida a sua presença em *Aura* revela um significado que transcende à pura descrição de uma cena religiosa.

Se não temos uma descrição efetiva desse sincretismo na narrativa através dos santos, ficando tal análise apenas em um nível hipotético, essa suposição torna-se menos arbitrária ao percebermos esse sincretismo na descrição do Cristo. Ao contrário de um ícone aos moldes europeus, um ser branco e de olhos azuis, temos a imagem de um Cristo negro, mais adequado à identidade étnica mexicana.

Não foi nosso objetivo fazer uma demonstração exaustiva sobre a significação desses elementos, sob pena de tangenciarmos nosso propósito ao discorrermos por questões que dizem respeito à antropologia. A partir dessa comprovação abreviada e simplista, nos propomos apenas a deixar claro que os traços mencionados são ora plurissignificativos, na medida em que remetem não só a cultura específica do México, mas fazem alusão a outras culturas; ora híbridos, pelo fato de deixarem entrever relações sincréticas em sua atual composição.

É por esse motivo que, embora, como aponta Angel Rama, o escritor de *Aura* se localize na linha dos escritores cosmopolitas, ele encontra o “acento justo” entre cosmopolitismo e regionalismo ao evitar a explicitação referencial de uma cultura específica, deixando latentes as relações entre diferentes referenciais religiosos, ressemantizando-os e estabelecendo relações espaço-temporais *sui generis*. Conforme Octavio Paz, “no puede existir auténtica universalidad sin tener los pies sobre la tierra que nos crió... Tenemos que luchar contra el cosmopolitismo y el regionalismo, para encontrar o acento justo, verdadero: nacional e universal”⁸⁶. O próprio Fuentes assume essa postura, confirmando a inexorabilidade das influências estrangeiras e seu inter-relacionamento com a literatura nacional, contestando a negação dessas influências como uma forma de isolacionismo literário:

Yo creo que la literatura norteamericana es lo que es gracias a la perspectiva ganada por los emigrados, y la literatura latinoamericana en general lo será también. Pero se sigue criticando al llamado cosmopolitismo (...). Se nos olvida que también en el

⁸⁶ Ibid., p. 24. Trad.: “Não pode existir autêntica universalidade sem ter-se os pés sobre a terra que nos criou... temos que lutar contra o cosmopolitismo e o regionalismo, para encontrar o acento justo, verdadeiro: nacional e universal.”

cosmopolitismo hay una aspiración muy nuestra, muy valedera, muy cierta, muy concreta, que es la de no debilitarnos en el aislamiento, la de romper este aislamiento que nos disminuye y encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura.⁸⁷

Dessa forma, esse acento justo é estabelecido na medida em que Fuentes encontra inspiração em uma obra francesa, *La sorcière*, cujo *leitmotif* é uma personagem essencialmente européia e retira dela informações que estão relacionadas também com outras geografias, sobretudo, com religiões que constituem a cultura latino-americana, incluindo-as de maneira desgeografizada em sua novela. A partir dessa junção o Autor cria uma personagem e um universo híbridos ricos em significações e ambigüidades.

⁸⁷ Apud: RAMA, Angel. "La tecnificación narrativa". *Hispanamérica*. Año X, nº 30, 1981, p. 74. Trad.: "Creio que a literatura norte-americana é o que é graças à perspectiva adquirida dos emigrados, e a literatura latino-americana em geral o será também. Mas ainda continua-se criticando o cosmopolitismo (...). Esquecem-se que também o cosmopolitismo possui uma aspiração muito nossa, muito válida, muito certa, muito concreta, que é a de não nos entregarmos ao isolacionismo, a de romper com esse isolamento que nos diminui e encontrar toda uma série de correspondências e afirmações nas relações abertas da cultura."

CAPÍTULO IV

O fantástico em *Aura*. A ambigüidade entre o natural e o sobrenatural

Para falarmos sobre essa ambigüidade é imprescindível que percorramos de maneira sucinta os conceitos do gênero fantástico. Partiremos de sua definição a partir do estudo de Tzvetan Todorov, demonstrando através do texto de Fuentes a sua aplicação. Para entender de que maneira *Aura* pode ser enquadrada no gênero fantástico, iremos analisar as três exigências estabelecidas pelo Autor para a inclusão de uma obra nessa categoria. Conforme Todorov, “primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas” e, como iremos demonstrar no decorrer do capítulo, “a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados”⁸⁸.

Quanto a primeira parte dessa primeira exigência, parece-nos clara a inclusão da novela de Fuentes nesse gênero. Nessa novela, temos a descrição de um universo real preenchido por elementos que fazem parte das convenções sociais, ou seja, temos um protagonista concebido como um ator social, pertencente a um grupo cultural específico. Felipe Montero é um professor de história, ex-bolsista da Sorbonne, professor com pretensões a escritor, um funcionário frustrado em busca de novas possibilidades financeiras e intelectuais, portanto, um personagem factível, bastante semelhante a inúmeras pessoas do mundo exterior. Essa condição está ligada de forma intrínseca à segunda exigência estabelecida pelo lingüista russo, a saber: “a hesitação [entre o natural e o sobrenatural] pode ser experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo

⁸⁸ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. (trad. Maria Clara Correa Castello). São Paulo : Perspectiva, 1975, pp. 38-39.

tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem.”⁸⁹

A hesitação entre o natural e o sobrenatural é percebida através do protagonista e a sua percepção racional dos acontecimentos propicia a sua identificação com o leitor. Esta identificação dá-se, então, pela similaridade entre os dois mundos, o do leitor e o de Felipe, ambos regidos por leis naturais de causalidade, do espaço e do tempo em que, conforme Chiampi, “os rios não invertem os seus cursos, os desejos não se realizam a simples formulação, os mortos não retornam para atormentar os vivos, as paredes não se deixam atravessar, não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, etc.”⁹⁰. A segunda relação entre eles se estabelece a partir do foco narrativo na segunda pessoa do singular. Esta utilização incomum na literatura é empregada por Fuentes de maneira procedente e eficaz*, uma vez que concomitantemente insere de maneira abrupta e explícita o leitor na narrativa, bem como instaura um clima de mistério e fantasia por meio desse tipo de focalização que dá à obra um tom hipnótico (indutivo e passivo). O leitor ao deparar-se com um “usted”, identifica-se mais facilmente com o personagem invocado do que se fosse simplesmente a partir de um “yo”, emissor do discurso.

Antes de darmos prosseguimento à análise, convém salientar que a utilização desse recurso inviabiliza uma definição precisa de quem seja de fato o narrador da novela, abrindo espaço para suposições apriorísticas. A única informação relativamente concreta é a de que seu sujeito é Felipe Montero, deixando em aberto se é ele o narrador ou se essa voz é impessoal. Eduardo Thomas Dublé lança como hipótese a possibilidade de enocarmos a personagem Consuelo como narradora, concebendo, assim, a enunciação como um relato onírico de uma velha louca. Teríamos, então, segundo ele, a história de um sonho da anciã que, devido a sua própria esterilidade e temor da velhice, em seu delírio recuperaria seu amado por

⁸⁹ Ibid., p. 39.

⁹⁰ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo : Perspectiva, 1980, p. 54.

* Fuentes se vale também desse recurso em *A morte de Artemio Cruz*, entretanto, nessa obra, a utilização é intercalada com outras focalizações.

intermédio da imaginação⁹¹. Tendo em vista a fragilidade para a sustentação de tal perspectiva, adotamos em nossa análise o pressuposto da impessoalidade da voz⁹².

A breve contextualização do mundo do protagonista oferecida pelo narrador nos dá uma idéia geral de qual a condição social de Felipe Montero. Já no primeiro parágrafo nos é jogada de maneira abrupta uma descrição minuciosa do personagem: profissão, salário, formação, faixa etária, características profissionais, pessoais, aptidões, conhecimento de línguas e vivência estrangeira, enfim, seu *curriculum vitae* é resumido em poucas linhas:

Historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo (...) Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo bolsista en Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales.⁹²

Essa caracterização preenche um outro recurso do fantástico que possibilita a identificação entre leitor e personagem: a construção de um personagem “médio”. No texto de Todorov, esta característica será atribuída ao narrador que geralmente é com quem o leitor se identifica, entretanto, como aqui o narrador está na segunda pessoa do singular, é o protagonista que cumpre esse papel. Conforme o Autor, “para facilitar a identificação, o narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor

⁹¹ THOMÁS DUBLÉ, Eduardo. “Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano : *Aura*, de Carlos Fuentes”. VI Jornadas interdisciplinarias sobre religión y cultura : Magia y religión, organizadas pelo Centro de Estudios Judaicos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, agosto de 1998.

⁹² Conscientemente, nos restringimos a analisar as implicações da utilização do narrador na segunda pessoa do singular como instrumento propiciador de um tom hipnótico à obra e como uma maneira de aproximar leitor e personagem, como convém ao gênero fantástico. Entretanto, sabemos que essa condição dá margem a diferentes hipóteses como a apontada por Dublé, concebendo a novela na íntegra como um relato onírico. Tal hipótese colocaria a questão da racionalidade e irracionalidade em outro eixo de análise que necessitaria de um maior aprofundamento.

⁹² FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 9. Trad.: “Historiador jovem. Ordenado. Escrupuloso. Conhecedor da língua francesa. Conhecimento perfeito, coloquial. Capaz de desempenhar funções de secretário. Juventude, conhecimento do francês, preferencialmente com vivência na França por algum tempo. Só falta que as letras mais negras e chamativas do aviso informem: Felipe Montero. Solicita-se Felipe Montero, antigo bolsista da Sorbonne, historiador carregado de dados inúteis, acostumado a exumar papéis amarelados, professor auxiliar em escolas particulares, novecentos pesos mensais.”

pode se reconhecer. Penetra-se assim da maneira mais direta possível no universo do fantástico”⁹³.

E, por fim, completando a terceira e última exigência para a inserção da obra no gênero fantástico, “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética”⁹⁴. Nesse sentido, conforme o Autor, o fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento “estranho”, provocador da hesitação no leitor e no herói, mas também uma maneira de ler. A interpretação alegórica, *grosso modo*, ocorre quando não há um questionamento a respeito da naturalidade ou sobrenaturalidade dos fatos, ou seja, há um pacto entre leitor e texto em que o primeiro sabe que não deve tomar ao pé da letra aquilo que é narrado, como acontece nos contos de fadas, por exemplo. A interpretação poética dá-se, por sua vez, quando a natureza do discurso não é “representativa” e a leitura dá-se ao puro nível da cadeia verbal.

A caracterização do gênero fantástico, porém, não é tão fácil como pode parecer a partir da exposição acima. Ainda conforme Todorov, a sua caracterização está ligada ao estranho e ao maravilhoso; ou mais precisamente, o fantástico se localiza no limite entre eles, não se constituindo, dessa forma, como um gênero autônomo, mas sim como uma espécie evanescente:

O fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.⁹⁵

⁹³ TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p. 92. Nesse mesmo trecho, o Autor deixa claro que quando faz referência ao leitor não está tratando do leitor empírico, mas sim de um leitor modelo, cuja função está presente dentro do texto. É a esse leitor que nos referimos quando estabelecemos a relação entre leitor e personagem. Segundo Todorov, “A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural. Evidentemente, nada impede o leitor real de manter distância absoluta com relação ao universo do livro” (p. 37).

⁹⁴ Ibid., p. 39.

⁹⁵ Ibid., p. 47-48.

Partindo, então, de todas essas colocações, com o intuito de tornar legítima a primeira exigência do gênero fantástico, iremos agora explicitar de maneira mais clara como se dá essa ambigüidade em *Aura*. Como se articulam essas duas perspectivas?

Como salientamos, o espanto de Felipe frente aos acontecimentos é compartilhado entre ele, o protagonista da história, e o leitor. Desde o princípio da narrativa somos imersos nessa natureza inconstante. A narrativa começa com a ação acontecendo em um café barato em que Felipe faz a sua pequena refeição cotidiana lendo um anúncio de jornal, hábito comum a vários cidadãos. Com o objetivo de conseguir um emprego melhor, confere as propostas de trabalho que lhe pareçam satisfatórias, quando se depara com a oferta de uma atividade cuja remuneração é alta e cujos pré-requisitos se encaixam perfeitamente às suas características. Descrente com a possibilidade de aumentar seu salário de novecentos pesos mensais para três mil pesos, conforme o anúncio, pensa “que otro historiador joven, en condiciones semejantes a las [s]ujas, ya ha leído ese mismo aviso, tomado la delantera, ocupado el posto”⁹⁶.

Do momento em que Felipe lê pela primeira vez o anúncio até o outro dia em que está de volta ao café não temos nenhuma inserção ao sobrenatural: “vivirás ese día idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente, cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín, pidas el desayuno y abras el periódico”⁹⁷. Entretanto, a partir dessa ocasião teremos uma sutil alusão à sobrenaturalidade pela reiteração da oferta de emprego com o oferecimento de uma remuneração bem maior: “Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, otra vez, esas letras destacadas: historiador joven. Nadie acudió ayer. Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos”⁹⁸.

Apesar dessa suspeita ser insuficiente para instaurar o sobrenatural, pois nada impede, dentro das convenções da naturalidade, que o anúncio seja repetido com uma

⁹⁶ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 10.

⁹⁷ Id. Trad.: “Viverás esse dia idéntico aos demais, e não voltarás a recordá-lo senão no dia seguinte, quando te sentas de novo na mesa do café, pede o café da manhã e abre o periódico.”

⁹⁸ Id. Trad.: “Ao chegar à página de anúncios, ali estarão, outra vez, essas letras destacadas: historiador jovem. Ninguém apareceu ontem. Lerás o anúncio. Te deterás na última linha escrita: quatro mil pesos”.

oferta superior à antiga, na verdade, esse evento é o primeiro indício da ambigüidade na narrativa.

Nos momentos anteriores à entrada do jovem à casa das mulheres, temos a descrição de um ambiente exótico, diferente do conhecido por ele e hipoteticamente desconhecido pela maior parte dos leitores urbanos e contemporâneos ao protagonista. Um espaço envelhecido onde a arquitetura antiga confunde-se com a moderna, “viejos palácios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas”⁹⁹, mas que preservam em seus andares superiores a “unidad de tezontlé, los nichos con sus santos truncos (...), la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisa”¹⁰⁰. Um ambiente exótico apenas, típico das regiões que no passado apresentaram valor comercial, mas que foram esquecidas pelo crescimento urbano. “Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie”¹⁰¹, diz-nos Felipe.

A caracterização do ambiente prossegue, porém agora Fuentes insere informações que atingirão um grau de estranhamento ainda maior, criando uma aura de suspense ao descrever com minúcia uma simples maçaneta: “Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de ciencias naturales. Imaginas que el perro te sonríe y sueltas su contacto helado”¹⁰². A associação do objeto com um feto canino como os existentes em museus de ciências naturais e o fato do protagonista imaginá-lo sorrindo dão à ambientação um caráter bizarro e assustador. Entretanto, aqui, essa imaginação é explicitada pelo narrador. O jovem está fantasiando e isto é evidenciado para o leitor. A sua sensação de estranhamento frente a um objeto antigo e obsoleto como esse pode

⁹⁹ Ibid., p. 11. Trad.: “velhos palácios coloniais convertidos em oficinas de reparação, relojoarias, lojas de sapatos e vendas a varejo de águas frescas.”

¹⁰⁰ Id. Trad.: “bloco de tezontlé, os nichos com seus santos mutilados, a pedra lavrada do barroco mexicano, os balcões de gelosia, as janelinhas e as calhas de folha, as gárgulas de pedra.”

¹⁰¹ Id. Trad.: “Te surpreenderás ao imaginar que alguém vive na rua Donceles. Sempre creste que no velho centro da cidade não vivia ninguém”.

¹⁰² Ibid., p.11. Trad.: “Tocas em vão com essa aldrava, essa cabeça de cão em cobre, gasta, sem relevos: semelhante à cabeça de um feto canino dos museus de ciências naturais. Imaginas que o cão te sorri e soltas seu contato gelado”.

ser facilmente compreendida por qualquer indivíduo que desconheça a arquitetura colonial. Porém, a caracterização da cena de maneira assustadora progride. Quando Felipe toca nessa maçaneta, “la puerta cede al empuje levísimo de [s]us dedos, y antes de entrar mira[s] por última vez sobre [s]u hombro, frunce[s] el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo de su prisa. Trata[s] inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado”.¹⁰³

Nada mais exemplar para uma ambientação de medo e terror do que a clássica abertura de portas ao leve toque. Eis aqui mais um dado que caracteriza o fantástico: a sensação de medo compartilhada entre protagonista e leitor, que estará presente em toda a narrativa. Embora essa característica não seja imprescindível para a classificação de uma obra a esse gênero, ela está presente em grande parte das obras fantásticas. Nas palavras de Todorov, “o medo está freqüentemente ligado ao fantástico mas não como condição básica”¹⁰⁴.

A partir da entrada do protagonista no mundo de Aura e Consuelo a caracterização melancólica, opressora, escura e úmida será recorrente. No primeiro capítulo, teremos, então, a construção gradativa desse ambiente aprisionador com pequenas pinceladas do sobrenatural. Essa ambientação lúgubre é apresentada já na caracterização do pátio de entrada da casa: “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado – patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso –. Buscas en vano una luz que te guíe ”.¹⁰⁵ Enquanto Felipe se dirige ao quarto da anciã, em pequenos detalhes como a menção a madeiras rangendo ao caminhar, o narrador aumenta a ambientação de suspense e medo, reiterando o aspecto úmido da casa: “El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos,

¹⁰³ Ibid., p.11-12. Trad.: “a porta cede ao leve empurrão de teus dedos, e antes de entrar olhas pela última vez sobre teu ombro, franzes as sobrancelhas porque a larga fila parada de caminhões e carros grunhes, apita, solta o fumo de sua presa. Tratas inutilmente reter uma só imagem desse mundo exterior indiferente.”

¹⁰⁴ TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 41.

¹⁰⁵ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. Cit., p. 12. Trad.: “Fechas o vestibulo atrás de ti e procuras penetrar a escuridão desse beco coberto – pátio, porque podes sentir o cheiro do musgo, a umidade das plantas, as raízes apodrecidas, o perfume adormecedor e espesso –. Buscas em vão uma luz que te guíe”.

primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro.”¹⁰⁶

A ambientação “estranha” prossegue quando Felipe, ao chegar ao quarto da anciã e encontrá-la ao lado de um coelho branco em sua cama, toca em sua mão fria, como a de um defunto: “Tropiezas al pie de la cama; (...) Allí, esa figura pequeña se pierde en la inmensidad de la cama; (...) sonríes y acaricias al conejo que yace al lado de la mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura (...)”¹⁰⁷. É evidente que nada aqui revela algo de extraordinário, tão-só contribui para o aumento dessa ambientação, uma vez que a constatação da ausência de temperatura da senhora pode constituir-se como uma hipérbole do narrador ao estado enfermo da mulher. Entretanto, a menção ao coelho, a partir de sua movimentação sugere sutilmente o sobrenatural, revelando o primeiro indício de uma suposta metamorfose. Enquanto conversa com a senhora, o jovem vê a cama onde ela está deitada: “Entonces te darás cuenta de que es una cama apenas elevada sobre el ras del suelo, cuando el conejo salte y se pierda en la oscuridad.”¹⁰⁸

Após esse incidente, temos o seguinte diálogo entre os dois, iniciado pela anciã: “- Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga... / - ¿Quién? / - Mi compañía. / - ¿El conejo? / - Sí, volverá.”¹⁰⁹ Até aqui não temos nada de “anormal”, não fosse a estranha repercussão do verbo “voltar” na mente de Felipe: “Levantarás los ojos, que habías mantenido bajos, y ella ya habrá cerrado los labios, pero esa palabra – volverá – vuelves a escucharla como si la anciana la estuviese pronunciando en ese momento”¹¹⁰. Essa repercussão contribui para a instauração do sobrenatural, na medida em que

¹⁰⁶ Id. Trad.: “O cheiro da umidade, das plantas apodrecidas, te envolverá enquanto marcas teus passos, primeiro sobre os ladrilhos de pedra, em seguida sobre essa madeira rangente, fofa devido à umidade e à clausura.”

¹⁰⁷ Ibid., p.13. Trad.: “Tropeças ao pé da cama; [...] Ali, essa figura pequena se perde na imensidão da cama; sorris e acaricias o coelho que repousa ao lado da mão que, por fim, toca a tua com uns dedos sem temperatura”.

¹⁰⁸ Ibid., p. 15. Trad.: “Então te darás conta de que é uma cama apenas elevada do nível do solo, quando o coelho salta e se perde na escuridão.”

¹⁰⁹ Ibid., p. 16. Trad.: “- Saga. Saga. Onde está? Aqui, Saga... / - Quem? / - Minha companhia. / - O coelho? / - Sim, voltará.”

¹¹⁰ Id. Trad.: “Levantarás os olhos, que havias mantido baixos, e ela já terá fechado os lábios, mas essa palavra – voltará – voltas a escutá-la como se a anciã a estivesse pronunciando nesse momento.”

permite associá-la à aparição imprevista de Aura: “Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido – ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó.”¹¹¹

É, portanto, no diálogo seguinte que entendemos essa relação, pois a senhora estabelece referência entre a coelha e a sobrinha: “- Le dije que regresaría... / - ¿Quién? / - Aura. Mi compañera. Mi sobrina.”¹¹² Essa relação referencial é estabelecida, primeiro, pelo fato de anteriormente a anciã haver dito que quem retornaria era, na verdade, a coelha, e, segundo, porque afirma ser sua sobrinha a sua companheira, designação atribuída antes ao animal de estimação (mi compañía). Entretanto, o narrador nos dá informações suficientes para levantar a dúvida e instaurar a hipótese de que tudo pode ser fruto da imaginação enfermiça e debilitada da senhora. Vejamos uma das descrições de Consuelo:

Cuando vuelves a mirar a la señora, sientes que sus ojos se han abierto desmesuradamente y que son claros, líquidos, inmensos, casi del color de la córnea amarillenta que los rodea, de manera que sólo el punto negro de la pupila rompe esa claridad perdida, minutos antes, en los pliegues gruesos de los párpados caídos como para proteger esa mirada que ahora vuelve a esconderse – a retraerse, piensas – en el fondo de su cueva seca.¹¹³

Essa caracterização negativa da personagem é freqüente e funciona como uma espécie de contraponto à sobrenaturalidade dos acontecimentos, possibilitando uma leitura ambígua do que nos é mostrado. Convém salientarmos aqui que a leitura racional é possível, mas acaba por constituir-se inverossímil frente às possibilidades de

¹¹¹ Ibid., p. 17. Trad.: “Olhas para um lado e a moça está ali, essa moça que não consegues ver de corpo inteiro porque está tão perto de ti e sua aparição foi imprevista, sem nenhum ruído – nem sequer os ruídos que não se escutam mas que são reais porque se recordam imediatamente, porque apesar de tudo são mais fortes que o silêncio que os acompanhou.”

¹¹² Id. Trad.: “- Disse-lhe que regressaria... / - Quem? / - Aura. Minha companheira. Minha sobrinha.”

¹¹³ Ibid., p. 16. Trad.: “Quando voltas a olhar a senhora, sentes que seus olhos se abriram desmesuradamente e que são claros, líquidos, imensos, quase da cor da córnea amarelada que os rodeia, de maneira que só o ponto negro da pupila rompe essa claridade perdida, minutos antes, nas rugas grossas das pálpebras caídas como para proteger essa mirada que agora volta a esconder-se – a retrair-se, pensas – no fundo de sua cova seca.”

aceitarmos o irracional. De acordo com Vladimir Soloviov, “no verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna.”¹¹⁴

Essa ambigüidade é manejada de maneira hábil e encontrada nos mínimos detalhes como, por exemplo, quando Felipe afirma ter lido o anúncio da oferta de emprego: “Leí su anuncio”¹¹⁵, ao que a senhora Consuelo responde: “Sí, ya sé”¹¹⁶. Esse diálogo aparentemente vazio é repetido logo em seguida: “Leí su anuncio... / – Claro. Lo leyó.”¹¹⁷ O que pode parecer um simples diálogo de função fática, com o objetivo de dar início a uma situação de comunicação, assume significância pois pode assumir duas leituras: a) a senhora Consuelo sabe que Felipe leu seu anúncio, pelo simples fato de ele encontrar-se em sua casa; ou b) a personagem sabe de todos os passos do jovem, pois através de um enfeitiçamento conduziu-o premeditadamente até sua casa.

Com o mesmo objetivo, o narrador produz ambigüidades por meio da ausência de termos sintáticos, ocasionando lacunas significativas. Ainda no primeiro capítulo, ao informar Felipe da função a ser realizada, a senhora diz a ele que deve continuar as memórias de seu falecido esposo. Segundo ela, “se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que muera. Deben ser publicados. Lo he decidido hace poco”¹¹⁸. Pela sintaxe da frase, Felipe Montero, assim como o leitor, relaciona a morte mencionada com o general, que hipoteticamente estaria à beira de falecer, portanto, ainda vivo. Sendo assim, o protagonista questiona: “Y el próprio general, ¿no se encuentra capacitado para...?”¹¹⁹, quando descobre que, na verdade, ele “murió hace sesenta años”¹²⁰.

Após instaurada a ambigüidade, pois com a afirmação da anciã perde-se o referencial (antes de quem morrer, afinal?), logo em seguida essa personagem afirma:

¹¹⁴ Apud TODOROV, Tzvetan. Op. cit., p. 31.

¹¹⁵ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. Cit., p. 14. Trad.: “Li seu anúncio.”

¹¹⁶ Id. Trad.: “Sim, já sei.”

¹¹⁷ Id. Trad.: “Li seu anúncio... / - Claro. Tu leste.”

¹¹⁸ Ibid., p. 15. Trad.: “Trata-se dos papéis de meu marido, o general Llorente. Devem ser ordenados antes que morra. Devem ser publicados. Eu decidi há pouco.”

¹¹⁹ Id. Trad.: “E o próprio general, não se encontra capacitado para...?”

¹²⁰ Id. Trad.: “Morreu há sessenta anos.”

“son sus memórias inconclusas. Deben ser completadas. Antes de que yo muera.”¹²¹[grifo nosso]. Agora o pronome pessoal é citado e a referência estabelecida, mas a dúvida persiste. A ausência do pronome anteriormente seria simples esquecimento de uma velha senil ou mais um indício desse universo sobrenatural? É através de ambivalências como essa que a novela de Fuentes é costurada.

Ao final do capítulo, temos mais uma vez a alusão a um possível enfeitiçamento provocado pela senhora Consuelo que, através da criação por feitiçaria da jovem Aura, poderia estar inebriando o protagonista. Essa hipótese de que a sobrinha da senhora não passa de uma construção mágica é evidenciada por marcas textuais precisas como, por exemplo, os movimentos iguais e concomitantes das duas mulheres: “La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto”¹²². E bem mais adiante na narrativa, os seus movimentos são comparados a visões oníricas: “Aura (...) mueve en silencio los lábios, se levanta con actitudes similares a las que tú asocias con el sueño.”¹²³ Essa possibilidade de a jovem não ser real é tácita nas palavras de Felipe que necessita confirmar para si próprio a veracidade daquilo que está diante de seus olhos:

Abre los ojos poco a poco, como si temiera los fulgores de la recámara. Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: *tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer*. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear.¹²⁴ [grifos nossos]

¹²¹ Ibid., p. 15-16. Trad.: “são suas memórias incompletas. Devem ser terminadas. Antes que eu morra.”

¹²² Ibid., p. 17. Trad.: “A jovem inclinará a cabeça e a anciã, ao mesmo tempo que ela, imitará o gesto.”

¹²³ Ibid., p. 33. Trad.: “Aura move em silêncio os lábios, levanta-se com atitudes similares as quais associas com o sonho.”

¹²⁴ Ibid., p. 18. Trad.: “Abre os olhos pouco a pouco, como se temesse os fulgores da antecâmara. Ao fim, poderás ver esses olhos de mar que fluem, se fazem espuma, voltam à calma verde, voltam a inflamar-se como uma onda: Tu os vê e repetes para ti próprio que não é certo, que são uns formosos olhos verdes idénticos a todos os olhos verdes que conhecestes ou poderás conhecer. Contudo, não te enganas: esses olhos fluem, transformam-se, como se te oferecessem uma paisagem que só tu podes adivinhar e desejar.”

Nada nos impede de conceber a admiração de Felipe como uma paixão surgida inesperadamente pela bela jovem. Porém, como menciona Soloviov, tal suposição caracterizaria-se como inverossímil. Seria paixão, necessidade financeira ou enfeitiçamento o que faz com que ele diga ao final do capítulo: “Si. Voy a vivir con ustedes”¹²⁵? Enquanto não chegamos ao final da novela, está pergunta não será respondida, fazendo com que sempre caminhemos, desta forma, no fantástico, ou seja, entre o natural e o sobrenatural.

Quanto à questão da necessidade financeira, no primeiro parágrafo do segundo capítulo de *Aura*, temos a argumentação de Felipe sobre às vantagens que seu novo trabalho poderia lhe garantir: “... tú piensas en el sueldo de cuatro mil pesos, el trabajo que puede ser agradable porque a ti te gustan estas tareas meticolosas de investigación, que excluyen el esfuerzo físico, el traslado de un lugar a outro, los encuentros inevitables y molestos con otras personas”¹²⁶. Nesse mesmo parágrafo, mais uma vez, se reforça a idéia de enfeitiçamento do olhar de Aura: “... te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta – y estás ansiando, ya, mirar nuevamente esos ojos”¹²⁷. Ansiedade que não é saciada nesse momento, pois a jovem misteriosamente “se alejará, con ese ruido de tafeta, sin que hayas podido ver otra vez su rostro”¹²⁸. E, mais adiante, quando já está no banheiro de seu quarto, após analisar os objetos que o compõem, ao ver-se no espelho Felipe, “estará[s] repitiendo ese nombre, Aura”¹²⁹.

Não necessariamente caracterizando o sobrenatural, mas colaborando com a ambientação fantástica, é imprescindível levarmos em consideração a caracterização predominante da casa às escuras. Essa é uma das primeiras constatações do protagonista e é componente importante para a ambigüidade entre o natural e o

¹²⁵ Id. Trad.: “Sim. Vou viver com vocês.”

¹²⁶ Ibid., p. 19. Trad.: “Pensas na remuneração de quatro mil pesos, o trabalho que pode ser agradável porque tu gostas dessas tarefas meticolosas de investigação, que excluem o esforço físico, o deslocamento de um lugar para o outro, os encontros inevitáveis e importunos com outras pessoas.”

¹²⁷ Id. Trad.: “Tu te dás conta de que não a segues com os olhos, mas sim com o ouvido: segues o sussuro da saia, o rangido de tafetá – e tu estás desejando, logo, olhar novamente esses olhos.”

¹²⁸ Id. Trad.: “se afastará, com esse ruído de tafetá, sem que tenhas podido ver outra vez seu rosto.”

¹²⁹ Ibid., p. 20. Trad.: “tu estarás repetindo esse nome, Aura.”

sobrenatural. Não nos é permitido afirmar com precisão se a impossibilidade de Felipe enxergar, em alguns momentos, as outras personagens por completo é devido à ausência de luz da casa, ou se as personagens constituem-se de maneira etérea, como em alguns fragmentos nos é dada a impressão. Afinal, a escuridão do recinto é tão grande a ponto de o protagonista surpreender-se com a luz do crepúsculo em seu quarto: “Sonríes al darte cuenta de que ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa”¹³⁰. A dúvida é admissível. Essa escuridão inclusive é justificada de maneira racional pela senhora Llorente: “... estoy acostumbrada a las tinieblas. (...) Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz.”¹³¹ Portanto, o jovem duvida dos seus próprios sentidos, acreditando em ilusões sensoriais, fruto do medo e do estranhamento ao lugar excêntrico, porém, real.

Embora tenhamos uma correspondência entre protagonista e leitor – ambos compartilham de uma perspectiva racional dos fatos e, conseqüentemente, estranham os acontecimentos –, na medida em que as sugestões ao enfeitiçamento vão se adensando, iremos perceber uma distinção quanto ao posicionamento de cada um em relação à causalidade das ações. Enquanto o primeiro parece mais inflexível quanto aos indícios da sobrenaturalidade, não chegando a desconfiar do irracional, o segundo já está diante dessa dicotomia que caracteriza o fantástico.

Continuando a análise da ambigüidade, observemos a menção a outro animal encontrado na casa que aparece na metade do primeiro capítulo. Vejamos: “Caminas, sonriendo, hacia ella [até Aura]; te detienes al escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos - sí, te detienes a escuchar, ya cerca de la mano de Aura, para cerciorarte de que son varios gatos - y la sigues a la sala: Son los gatos - dirá Aura -. Hay tanto ratón en esta parte de la ciudad.”¹³²

¹³⁰ Id. Trad.: “Sorris ao te dar conta de que bastou a luz do crepúsculo para cegar-te e contrastar com a penumbra do resto da casa”.

¹³¹ Id. Trad.: “estou acostumada às trevas. É que nos emparedaram, senhor Montero. Construíram ao nosso redor, tiraram a nossa luz.”

¹³² Ibid., p. 21. Trad.: “Caminhas, sorrindo, até ela; tu te deténs ao escutar os miados dolorosos de vários gatos – sim, te deténs a escutar, já perto da mão de Aura, para certificar-te de que são vários gatos – e a segues até a sala: são os gatos – dirá Aura – há tantos ratos nessa parte da cidade.”

Esse animal será lembrado logo em seguida quando o protagonista vai jantar com a jovem. Ao sentar-se à mesa, percebe que “los gatos han dejado de maullar”¹³³. Essa reincidência não nos parece gratuita, contudo, ainda não adquire nenhum caráter extraordinário. Paulatinamente, essa tensão irá crescendo como é possível verificar no diálogo que se estabelece entre Consuelo e Felipe:

- Señora... Hay un nido de ratones en aquel rincón...
- ¿Ratones? Es que yo nunca voy hasta allá...
- Debería usted traer los gatos aquí.
- ¿Gatos? ¿Cuáles gatos? Buenas noches. Voy a dormir. Estoy fatigada.
- Buenas noches.¹³⁴

A sugestão à sobrenaturalidade desses miados estranhos é óbvia, no entanto, ainda é possível atribuir esse estranhamento à hipotética senilidade da velha, pois algumas linhas antes desta afirmar o desconhecimento de gatos na casa, temos mais uma vez a sua descrição de maneira depreciativa. Ao enxergá-la em seu quarto, em frente a um oratório onde se acham santos e demônios, Felipe

la descubre[s] hincada ante ese muro de las devociones. La ves de lejos: (...) las piernas se asoman como dos hebras debajo del camión, flacas, cubiertas por una erisipela inflamada; (...) Se golpeará el pecho hasta derrumbarse, frente a las imágenes y las veladoras, con un acceso de tos. [Felipe] la toma[s] de los codos, la conduce[s] dulcemente hacia la cama, [s]e sorprende[s] del tamaño de la mujer; casi una niña, doblada, corcovada, con la espina dorsal vencida ...¹³⁵

Instaura-se mais uma vez o espanto na narrativa. Estaria Felipe diante de um mundo sobrenatural? Ou seria a senhora Consuelo “una pobre anciana eloquecida”¹³⁶? A alusão à loucura é repetida algumas vezes na narrativa. Inclusive quando Aura chama Felipe para sua primeira refeição tocando um sino, o protagonista diz-nos que

¹³³ Ibid., p. 22. Trad.: “Os gatos deixaram de miar.”

¹³⁴ Ibid., p. 27. Trad.: “- Señora... Há um ninho de ratos naquele canto... / - Ratos? É que nunca vou até lá... / - A senhora deveria trazer os gatos aqui. / - Gatos? Quais gatos? Boa noite. Vou dormir. Estou cansada. / - Boa noite.”

¹³⁵ Ibid., p. 23-24. Trad.: “Tu a descubres ajoelhada diante dessa parede dos oratórios. Tu a vês de longe: as pernas aparecem como dois fios debaixo da camisola, flácidas, coberta por uma erisipela inflamada; (...) Ela golpeará seu próprio peito até cair, frente às imagens e aos lampiões, com um acesso de tosse. Tu a tomas pelos cotovelos, e a conduzes docemente até a cama, te surpreendes com o tamanho da mulher; quase uma criança, dobrada, corcovada, com a espinha dorsal vencida.”

¹³⁶ Ibid., p. 40. Trad.: “Uma pobre anciã enlouquecida.”

ela o faz como “si se tratara de levantar a todo un hospicio, a todo un internato.”¹³⁷ Entretanto, a hipótese da loucura parece inverossímil, pois não há indícios suficientes que a comprovem. A senhora Llorente desde o princípio da narrativa apresenta uma lógica racional em seus diálogos, caracterizando-se, sim, através do que nos é exposto pelo narrador, como um ser excêntrico, haja vista as exigências e atitudes presentes no texto.

A partir do terceiro capítulo, teremos um adensamento no conflito entre natural e sobrenatural, e a relação estabelecida entre protagonista e leitor parece tomar um afastamento ainda maior. As evidências do universo irracional tornam-se mais presentes e as suspeitas tornam-se mais fortes para o leitor, enquanto o protagonista permanece indiferente à possibilidade de um hipotético enfeitiçamento. Nesse capítulo, Felipe começa a leitura das memórias do general Llorente e sua única preocupação parecer ser o dinheiro que irá receber: “te acuestas sonriendo, pensando en tus cuatro mil pesos”¹³⁸. Em outro fragmento, pensa inclusive em alongar mais seus trabalhos para “que la canonjía se prolongue lo más posible. Si logras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada”¹³⁹. Após a leitura, acaba dormindo sem sonhar e ao acordar repara que todas as suas coisas estão dispostas e arrumadas em seu quarto: “encuentras todas tus cosas dispuestas en una mesa, tus escasos trajes colgados en el ropero”¹⁴⁰. Fato apenas inusitado, não necessariamente sobrenatural, afinal, em ações precedentes o protagonista cedera a chave de sua casa para a jovem Aura.

Logo em seguida, tem-se de novo a alusão aos gatos, mas agora Felipe não só escuta seus miados “con una vibración atroz, rasgante, de imploración”, como enxerga em um jardim lateral “cinco, seis, siete gatos (...) encadenados unos con los otros, [que] se revuelven envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de

¹³⁷ Ibid., p. 30. Trad.: “se tratasse de levantar todo um hospício, todo um internato.”

¹³⁸ Ibid., p. 28. Trad.: “Tu te deitas sorrindo, pensando em teus quatro mil pesos.”

¹³⁹ Ibid., p. 31. Trad.: “que a mordomia se prolongue o máximo possível. Se conseguisses juntar pelo menos doze mil pesos, poderias passar cerca de um ano dedicado a tua própria obra, atrasada, quase esquecida.”

¹⁴⁰ Ibid., p. 29. Trad.: “Encontras todas as tuas coisas dispostas em uma mesa, tuas escasas roupas penduradas no guarda-roupas.”

pelambre incendiada”¹⁴¹. Aqui, o narrador insere um outro elemento: o jardim. *A priori*, é um espaço como qualquer outro, tão comum aos casarões antigos, porém, mais adiante nos deparamos com a informação, por parte da personagem Consuelo, de que, assim como os gatos, não existe jardim algum na casa.

- ... ¿Podría visitar el jardín?
- ¿Cuál jardín, señor Montero?
- El que está detrás de mi cuarto.
- En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa.
-
- En esta casa solo hay ese patio oscuro por donde entró usted. Allí mi sobrina cultiva algunas plantas de sombra. Pero eso es todo.¹⁴²

Seria tudo ilusão de Felipe ou o personagem enxergara esses animais sendo queimados? Essa dúvida é apresentada pelo protagonista logo após a suposta visão: “Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás solo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo terminan.”¹⁴³ Entretanto, ligando esse fato com algumas ações precedentes e posteriores, entra em cena mais uma possibilidade de legitimação para a explicação do universo sobrenatural percebido por Felipe Montero: a ilusão dos sentidos em função do consumo de alimentos e bebidas.

Essa proposição é plausível, pois antes de o protagonista enxergar os gatos e o jardim hipoteticamente inexistentes, temos a descrição da primeira refeição na casa das duas mulheres: “Aura apartará la cacerola. Tu aspiras el olor pungente de los riñones en salsa de cebolla que ella te sirve mientras tú tomas la botella vieja y llenas los vasos de cristal cortado con ese líquido rojo y espeso”¹⁴⁴. O que à primeira instância apresenta-se apenas como uma simples refeição, adquire caráter sombrio, primeiro,

¹⁴¹ Id. Trad.: “Com uma vibração atroz, rasgante, de imploração.”

¹⁴² Ibid., p. 30-31. Trad.: “- Poderiaas visitar o jardim? / - Qual jardim, senhor Montero? / - O que está atrás do meu quarto. / - Nessa casa só há esse pátio escuro por onde tu entraste. Ali minha sobrinha cultiva algumas plantas de sombra. E isso é tudo.”

¹⁴³ Ibid., p. 29. Trad.: “Duvidas, ao cair sobre a poltrona, se na realidade viu isso; talvez só unisses essa imagem aos miados espantosos que persistem, diminuem, e por fim terminam.”

¹⁴⁴ Ibid., p. 22. Trad.: “Aura abrirá a caçarola. Aspiras o odor pungente dos rins com molho de cebola que ela te serve enquanto pegas a garrafa velha e enches os copos de cristal talhados com esse líquido vermelho espesso.”

pela imediata alteração de sentidos que a refeição provoca em Felipe: “Tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento”¹⁴⁵; segundo, por encontrarmos logo em seguida a descrição do altar da senhora onde, junto a santos e demônios, percebemos nas imagens “vísceras conservadas en frascos de alcohol”¹⁴⁶; e, terceiro, por ser esta a única dieta da casa: “sientes en la boca, otra vez, esa dieta de riñones, por lo visto la preferida de la casa”¹⁴⁷. Juntando esses indícios acabamos por levantar a hipótese de que esse alimento pode se constituir como um item pertencente a um processo de feitiçaria que é desconhecido por Felipe. Dito isto, fica no ar, mais uma justificação para os acontecimentos estranhos da narrativa.

Felipe, como mencionamos, parece aderir a uma suposta excentricidade crônica da senhora em detrimento de um enfeitiçamento, e está disposto a suportá-la para conseguir economizar dinheiro. Como prova disso, na segunda refeição na casa, ao verificar a presença enigmática de quatro talheres à mesa, quando na verdade só três pessoas jantariam, o personagem “ya no [s]e preocupa. Si el precio de [s]u futura libertad creadora es aceptar todas las manías de esta anciana, puede[s] pagarlo sin dificultad.”¹⁴⁸ Apesar de sua decisão, observaremos que aos poucos os fatos farão com que seu posicionamento mude. Daqui em diante, seus questionamentos sobre o mundo das mulheres vão tomando um dimensionamento maior. A propósito disso, nesse mesmo jantar, o jovem tenta calcular a idade da senhora:

Tratas, mientras la ves sorber la sopa, de calcular su edad. Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir el paso de los años: la señora Consuelo, desde hace tiempo, pasó esa frontera. El general no la menciona en lo que llevas leído de las memorias. Pero si el general tenía cuarenta y dos años en el momento de la invasión francesa y murió en 1901, cuarenta años más tarde, habría muerto de ochenta y dos años. Se habría casado con la señora consuelo después de la derrota de Querétaro y el exilio, pero ella habría sido una niña entonces...¹⁴⁹

¹⁴⁵ Ibid., p. 24. Trad.: “Volta a duvidar de teus sentidos, atribuis ao vinho o atordoamento.”

¹⁴⁶ Ibid., p. 26. Trad.: “vísceras conservadas em frascos de álcool.”

¹⁴⁷ Ibid., p. 33. Trad.: “sentes na boca, outra vez, essa dieta de rins, pelo visto a preferida da casa.”

¹⁴⁸ Ibid., p. 32. Trad.: “Já não te preocupas. Se o preço de tua futura liberdade criadora for aceitar todas as manias dessa anciã, podes pagá-lo sem dificuldade.”

¹⁴⁹ Id. Trad.: “Tratas, enquanto a vês sorver a sopa, de calcular sua idade. Há um momento no qual já não é possível distinguir o passar dos anos: a senhora Consuelo, desde há muito tempo, passou essa fronteira. O general não a menciona no que já leste das memórias. Mas se o general tinha quarenta anos no momento da invasão francesa e morreu em 1901, quarenta anos mais tarde, morreu

Quando parece estar chegando a uma resposta a essa incógnita, o que lhe possibilitaria o cálculo da idade avançada da senhora e, conseqüentemente, descobrir que nas memórias do general Consuelo tinha a mesma idade que aparenta ter Aura agora, “las fechas se [te] confundirán, porque ya la señora está hablando, con ese murmullo agudo, leve, ese chirreo de pájaro; le está hablando a Aura y tú escuchas, atento a la comida, esa enumeración plana de quejas, dolores, sospechas de enfermedades, más quejas sobre el precio de las medicinas, la humedad de la casa”¹⁵⁰.

Simples casualidade esse diálogo banal entre Aura e Consuelo ou uma espécie de interdição ao pensamento do jovem escritor? Essa banalidade revela um dos traços do fantástico já mencionado por Soloviev, que nos diz “que todos os detalhes particulares devem ter um caráter cotidiano, mas considerados em seu conjunto eles devem indicar outro tipo de causalidade”¹⁵¹. A segunda hipótese é confirmada de imediato, quando Felipe busca informações a respeito do criado mencionado algumas vezes, mas que nunca apareceu na casa: “Quisieras intervenir en la conversación doméstica preguntando por el criado que recogió ayer tus cosas pero al que nunca has visto, el que nunca sirve la mesa”¹⁵², quando novamente seu raciocínio é interrompido: “lo preguntarias si, de repente, no te sorprendiera que Aura, hasta ese momento, no hubiese abierto la boca y comiese con esa fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno a ella para tomar la cuchara, el cuchillo, partir los riñones (...) y llevárselos a la boca”¹⁵³. Essa mecanicidade, já observada por Felipe anteriormente, atinge agora um grau forte de estranhamento por parte do protagonista, contribuindo para a adesão do leitor à hipótese de enfeitiçamento: “Miras rápidamente de la tía a la

com oitenta e dois anos. casou-se com a senhora Consuelo depois da derrota de Querétaro e o exílio, mas ela havia sido uma menina então...”

¹⁵⁰ Id. Trad.: “As datas se confundirão, porque a senhora já está falando, com esse murmúrio agudo, leve, esse chilreo de pássaro; está falando com Aura e tu escutas, atento à comida, essa enumeração igual de queixas, dores, suspeitas de enfermidades, mais queixas sobre o preço dos remédios, a umidade da casa.”

¹⁵¹ Apud RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo : Ática, 1988, p. 31.

¹⁵² FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 32. Trad.: “Gostarias de intervir na conversação doméstica perguntando pelo criado que recolheu ontem as tuas coisas mas que nunca o viste, e que nunca serve a mesa.”

¹⁵³ Ibid., p. 32-33. Trad.: “tu ias perguntar se, de repente, nao ficasses surpreendido pelo fato de até esse momento Aura não ter aberto a boca e comido com essa fatalidade mecânica, como se esperasse um impulso alheio a ela para pegar a colher, a faca, cortar os rins e levá-los à boca.”

sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo.”¹⁵⁴

Aqui é reforçada a idéia de que a sobrinha da senhora não passa de uma criação por meio de magia, um espectro cuja força motora emana da anciã. Embora os indícios sejam grandes, não é possível afirmar tal conjectura e mesmo o protagonista possui opinião diferente. Se os indícios dão ao leitor uma idéia de controle de Consuelo sobre Aura a partir da magia, Felipe atribui esse controle a uma espécie de coerção da tia em relação à sobrinha, portanto, uma justificativa ainda racional. Além disso, não podemos esquecer que essa ocorrência acontece em plena refeição. Enquanto ele nota as ações mecânicas da jovem, ao mesmo tempo “siente[s] en la boca, otra vez, esa dieta de riñones”¹⁵⁵, portanto, nada nos impede de atribuímos esse aturdimento de Felipe a uma possível alucinação decorrente do consumo de alguma droga natural. Quanto ao raciocínio coercitivo, temos a sua demonstração no seguinte parágrafo:

... te pregunta si la señora no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha, si la muchacha, tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja, sombría. Le sería, sin embargo, tan fácil escapar mientras la anciana dormita en su cuarto oscuro. Y no pasas por alto el camino que se abre en tu imaginación: quizás Aura espera que tú la salves de las cadenas que, por alguna razón oculta, le ha impuesto esta vieja caprichosa y desequilibrada.¹⁵⁶

O posicionamento de Felipe é claro. Há uma razão oculta que ele desconhece. Existe alguma razão de ordem natural que faz com que a sobrinha esteja nas mãos dessa velha “caprichosa y desequilibrada”. Aura é vista como uma vítima de uma tia tirana e opressora. Opressão que faz dela uma espécie de escrava: “recuerdas a Aura

¹⁵⁴ Ibid., p. 33. Trad.: “Olhas rapidamente da tia à sobrinha e da sobrinha à tia, mas a senhora Consuelo, nesse instante, detém todo o movimento e, ao mesmo tempo, Aura deixa a faca sobre o prato e permanece imóvel e tu recordas que, uma fração de segundo antes, a senhora Consuelo fez o mesmo.”

¹⁵⁵ Id. Trad.: “sente[s] na boca, outra vez, essa dieta de rins.”

¹⁵⁶ Id. Trad.: “Te perguntas se a senhora nao exercerá uma força secreta sobre a moça, se a moça, tua formosa Aura vestida de verde, não estará trancada contra sua vontade nessa casa velha, sombria. Seria, todavia, tão fácil escapar enquanto a anciã dorme em seu quarto escuro. E não fica só nisso o caminho que se abre em tua imaginação: talvez Aura espera que tu a salves das correntes que, por alguma razão oculta, te a imposto essa velha caprichosa e desequilibrada.”

minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar enfrente de la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven.”¹⁵⁷

Embora essa suposta opressão o agrida (“La imagen de esta enajenación total te rebela”¹⁵⁸), ao mesmo tempo é essa condição de Aura que possibilita a Felipe uma segurança frente a sua necessidade de racionalização. É a sua suposta alienação que, de certa maneira, conforma e conforta o protagonista, pois legitima o seu abrupto encantamento pela jovem. Há agora uma razão para a sua paixão, o que descartaria a possibilidade de um enfeitiçamento: “Permaneces allí, olvidado de los papeles amarillos, de tus propias cuartillas anotadas, pensando sólo en la belleza inasible de tu Aura – mientras más pienses en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas para liberarla; *habrás encontrado una razón moral para tu deseo; te sentirás inocente y satisfecho* ...”¹⁵⁹. [grifos nossos]

Seria esse o motivo pelo qual Felipe apaixona-se pela jovem Aura? Embora a hesitação entre uma explicação natural e sobrenatural esteja presente, o que caracteriza o fantástico segundo Todorov, gradativamente os indícios da segunda hipótese vão crescendo, sem, entretanto, apagar por completo os da primeira.

Como prova desse crescimento de indícios, após esse episódio, temos a descrição da segunda noite de Felipe na casa quando, pela primeira vez, consegue sonhar. Na verdade, não temos a apresentação de um simples sonho, mas sim a descrição de uma imagem híbrida, a mistura de um ser com caracteres pertencentes à Aura e à Consuelo, concomitantemente. Seria mais uma evidência de que a primeira constitui-se como o duplo da segunda? Uma criação por intermédio da magia? Nada

¹⁵⁷ Ibid., p. 34. Trad.: “Lembras de Aura minutos antes, inanimada, embrutecida pelo terror: incapaz de falar na frente da tirana, movendo os lábios em silêncio, como se em silêncio te implorasse sua liberdade, prisioneira ao ponto de imitar todos os movimentos da senhora Consuelo, como se só o que fizesse a velha fosse permitido à jovem.”

¹⁵⁸ Id. Trad.: “A imagem desta alienação total te rebela.”

¹⁵⁹ Ibid., p. 35. Trad.: “Permaneces ali, esquecido dos papéis amarelos, de tuas próprias anotações, pensando somente na beleza inacessível de tua Aura – enquanto mais pensas nela, mais tua a farás, não só porque pensas em sua beleza e a desejas, mas porque agora a desejas para libertá-la; *terás encontrado uma razão moral para teu desejo; te sentirás inocente e satisfeito.*”

além de mais uma suposição, afinal a construção onírica inviabiliza qualquer afirmação, uma vez que esse processo de condensação, segundo Freud, é típico do sonho que “une” várias imagens vivenciadas durante o dia associadas com impressões de toda vivência do ser humano. Vejamos o fragmento:

Cansado, te desvestes lentamente, caes en el lecho, te duermes pronto y por primero vez en muchos años sueñas, sueñas una sola cosa, sueñas esa mano descarnada que avanza hacia ti con la campana en la mano, gritando que te alejes, que se alejen todos, y cuando el rostro de ojos vaciados se acerca al tuyo, despiertas con un grito mudo, sudando, y sientes esas manos que acarician tu rostro y tu pelo, esos labios que murmuran con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño.¹⁶⁰

Além desse processo de condensação, o fato de Felipe sonhar com o sino é mais uma vez justificado do ponto de vista racional a partir da Psicanálise, pois como ao acordar o protagonista depara-se com a jovem Aura, provavelmente, antes de sua entrada no quarto, a mesma houvesse tocado esse instrumento, como de costume, fazendo com que esse som fosse “inserido” em seu sonho enquanto dormia. Segundo Terry Eagleton, “o sonho se utilizará oportunisticamente dos ‘resíduos do dia’, misturando acontecimentos ocorridos durante o dia, ou sensações experimentadas durante o sono, com imagens vindas das profundezas da infância”¹⁶¹.

Dito isto, parece-nos justificável que esse sonho nebuloso seja apenas o resultado do estranhamento de Felipe ao universo novo das duas mulheres. Embora o seu posicionamento inflexível em relação à magia seja suspeito e questionável, a afirmação categórica do sobrenatural ainda choca-se com indícios que dão margem a justificativas racionais dos acontecimentos.

Em indícios bastante tênues, temos a possibilidade de conjecturar causas diferentes para os acontecimentos. A oscilação é contínua, e através da junção de pistas que nos são fornecidas aparentemente de maneira ingênua, como simples traços

¹⁶⁰ Ibid. Trad.: “Cansado, te despe lentamente, cais no leito, dormes de imediato e pela primeira vez em muitos anos sonhas, sonhas uma só coisa, sonhas com essa mão descarnada que avança até ti com o sino na mão, gritando que te afastes, que se afastem todos, e quando o rosto de olhos esvaziados se aproxima do teu, despertas com um grito mudo, suando, e sentes essas mãos que acariciam teu rosto e teu cabelo, esses lábios que murmuram com a voz mais baixa, te consolam, te pedem calma e carinho.”

¹⁶¹ EAGLETON, Terry. “A psicanálise”. In : *Teoria da literatura: uma introdução*. (trad. Waltensir Dutra) São Paulo : Martins Fontes, 2001, p. 218.

descritivos, podemos hesitar entre as explicações natural e sobrenatural. No mesmo momento em que Felipe encontra Aura em seu quarto após um sonho conturbado, temos descrita uma cena erótica entre ambos: “Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo, que entonces agitará levemente el llavín que tú reconoces, y con él a la mujer que se recuesta encima de ti, te besa, te recorre el cuerpo entero con besos. No puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas, pero hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio ...”¹⁶².

Essas plantas as quais Felipe se refere não são simples plantas. Como veremos algumas páginas adiante, são ervas alucinógenas. O efeito dos alucinógenos é distorcer experiências sensoriais, alterando a realidade. Enquanto se está sob seu efeito o que se vê ou se ouve é alterado, mudado ou deformado de modo a parecer diferente. Portanto, estamos diante novamente de uma possibilidade de explicação racional dos acontecimentos estranhos que ocorrerem na casa.

Na medida em que os eventos vão progredindo e os indícios de enfeitiçamento vão tornando-se óbvios já não estamos mais diante da dicotomia: feitiçaria/não-feitiçaria. O mundo de magia é patente e qualquer tentativa de compreender os fatos como simples casualidades torna-se cada vez mais inverossímil. Entretanto, o leitor ainda não sai do fantástico, pois a hesitação entre a racionalidade e a irracionalidade ainda permanece. Embora exista, realmente, o enfeitiçamento por parte de Consuelo, não será possível afirmar ainda se as impressões de Felipe Montero são provocadas pela existência de forças sobrenaturais externas a ele, ou não passam de alucinações decorrentes da ingestão de drogas, portanto, criações de sua mente.

Nesse mesmo fragmento, onde é descrita a cena erótica entre Felipe e Aura, observaremos a efetuação de um ritual bastante óbvio em que a jovem faz com que o protagonista confirme ser seu esposo: “Al separarte, agotado, de su abrazo, escuchas su primer murmullo: ‘Eres mi esposo’. Tu asientes: ella te dirá que amanece; se

¹⁶² FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. Cit., p. 36. Trad.: “Estendes tuas próprias mãos para encontrar o outro corpo, nu, que então agitará levemente a chave que tu reconheces, e com ela a mulher que deita em cima de ti, te beija, percorre o teu corpo inteiro com beijos. Não podes vê-la na escuridão da noite sem estrelas, mas sentes em seu cabelo o perfume das plantas do pátio.”

despedirá diciendo que te espera esa noche en su recámara. Tu vuelves a asentir ...”¹⁶³

Essa cena exótica é seguida pela entrada do jovem no quarto da anciã que é apresentada mais uma vez de maneira depreciativa.

Os indícios do sobrenatural agora estarão cada vez mais presentes. Nesse momento em que o protagonista irá pegar a segunda pasta das memórias, encontra de novo, ao lado da velha, a coelha Saga: “Abres el arcón y retiras la segunda colección de papeles. Regresas al pie de la cama; la señora Consuelo acaricia a su conejo blanco”¹⁶⁴. Outra vez a sugestão à metamorfose é dada, primeiro, pela ausência de Aura no quarto; segundo, pelo diálogo estabelecido entre Felipe e Consuelo em que esta reafirma o papel de companheiro que exercem os animais, epíteto dado à sobrinha anteriormente: “– ¿No le gustan los animales? / – No. No particularmente. Quizás porque nunca he tenido uno. / – Son buenos compañeros. Sobre todo cuando llegan la vejez y la soledad.”¹⁶⁵ E, terceiro, pela revelação do gênero do animal: “– ¿Cómo dijo que se llamaba? / – ¿La coneja? Saga. Sabia. Sigue sus instintos. Es natural y libre. / – Creí que era conejo.”¹⁶⁶ Como em toda a narrativa, esses indícios não passam de suposições, pois não é possível afirmar o processo de metamorfose.

Felipe ainda mantém a postura inflexível e atribui o comportamento estranho de Aura à imposição brutal da anciã. Seu intuito agora é resgatar a jovem desse universo de opressão: “¿ Por qué no tienes el valor de decirle que amas a la joven? ¿ Por qué no entras y le dices, de una vez, que piensas llevarte a Aura contigo cuando termines el trabajo?”¹⁶⁷. Esses questionamentos são mais uma vez interrompidos quando o protagonista, ao voltar ao quarto da velha com o objetivo de dizer-lhe o que pretende fazer com sua sobrinha, “ve[s] a la señora Consuelo de pie, erguida,

¹⁶³ Id. Trad.: “Ao afastar-te, esgotado, de seu abraço, escutas seu primeiro murmúrio: ‘És meu esposo’. Tu concordas: ela te dirá que amanhece; se despedirá dizendo que te espera essa noite em sua antecâmara. Tu voltas a concordar.”

¹⁶⁴ Ibid., p. 37. Trad.: “Abres o baú e retiras o segundo conjunto de papéis. Regressas ao pé da cama; a senhora Consuelo acaricia o seu coelho branco.”

¹⁶⁵ Id. Trad.: “- Não te agradam os animais? / - Não. Não particularmente. Talvez porque eu nunca tenha tido um. / - São bons companheiros. Sobretudo quando chega a velhice e a solidão.”

¹⁶⁶ Id. Trad.: “-Como disse que se chamava? / - A coelha? Saga. Sábia. Segue seus instintos. É natural e livre. / - Pensei que fosse coelho.”

¹⁶⁷ Id. Trad.: “Por que não tens coragem de dizer-lhe que amas a jovem? Por que não entras e diz, de uma vez, que pensas levar Aura contigo assim que terminares o trabalho?”

transformada, con esa túnica entre los brazos: esa túnica azul con botones de oro, charreteras rojas, brillantes insignias de águila coronada, esa túnica que la anciana mordisquee ferozmente, besa con ternura, se coloca sobre los hombros para girar en un paso de danza tambaleante”.¹⁶⁸

Aos olhos de Felipe, essa cena ainda não apresenta caráter sobrenatural, apenas comprova mais uma vez a loucura da senhora. Com a leitura da segunda pasta, as relações tornam-se mais patentes:

Si: *tenia quince años cuando la conocí* – lees en el segundo folio de las memorias. –: *elle avait quinze ans lorsque je l’ai connue et, si j’ose dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition*: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867, cuando el general Llorente casó con ella y la llevó a vivir a París, al exilio. *Ma jeune poupée*, escribió el general en sus momentos de inspiración, *ma jeune poupée aux yeux verts; je t’ai comblée d’amour*.¹⁶⁹

Nesse excerto é clara a analogia entre Aura e a suposta tia. A descrição de Consuelo do ano de 1867 é semelhante à de Aura de 1962. A sobrinha, como sua parenta, nas memórias, é uma jovem de aparentemente 15 anos, cujos olhos verdes é o motivo do deslumbramento de Felipe, assim como o fora a anciã para o general no passado. “*Ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition*”, diz-nos o falecido marido. Além dos olhos, veremos que essa relação se estabelece também a partir da indumentária: “*Tu sais bien t’habiller, ma douce Consuelo, toujours drapé [sic] dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans...* Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. *Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?*”¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ibid., p. 38. Trad.: “Vê[s] a senhora Consuelo de pé, erguida, transformada, com essa túnica entre os braços: essa túnica azul com botões de ouro, condecorações vermelhas, brilhantes insignias de águia dourada, essa túnica que a anciã mordisca ferozmente, beija com ternura, coloca sobre os ombros para girar em um passo de dança cambaleante.”

¹⁶⁹ Id. Trad.: “Sim: *tinha quinze anos quando a conheci* – lê[s] na segunda pasta das memórias –: *ela tinha quinze anos quando a conheci e, se ousar dizer, foram os seus olhos verdes que fizeram a minha perdição*: os olhos verdes de Consuelo, que tinha quinze anos em 1867, quando o general Llorente casou com ela e a levou para viver em Paris, no exílio. *Minha jovem boneca, escreveu o general em seus momentos de inspiração, minha jovem boneca de olhos verdes; eu te enchi de amor.*”

¹⁷⁰ Ibid., p. 39. Trad.: “*Tu sabes te vestir muito bem, minha doce Consuelo, sempre envolvida dentro de veludos verdes, verdes como os teus olhos. Creio que serás sempre bela, mesmo com cem anos...* Sempre vestida de verde. Sempre formosa, mesmo com cem anos. *Tu tens consciência da tua beleza; o que não farás para continuar sempre jovem?*”

Nesse momento, a indagação do general adquire grande relevância, pois sugere que a necessidade da velha em manter a juventude é algo que extrapola a sua compreensão. Como argumento dessa estranha necessidade, o general descreve uma cena em que apresenta a jovem Consuelo realizando um sacrifício com gatos:

Un día la encontré, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent* [sic], *par pur enfantillage* e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó (...) *parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière à toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique...*¹⁷¹

Estranha coincidência o fato de Felipe ter visto gatos sendo queimados de maneira semelhante ao que fazia Consuelo no passado. Teria o personagem enxergado um acontecimento do passado? Ou será que ele presenciou um ritual de sacrifício realizado pela senhora para enfeitiçá-lo? Ou, ainda, será que ele realmente viu os gatos sendo queimados, porém, tudo não passou de uma alucinação provocada pelo consumo de alguma droga? A oscilação entre o natural e o sobrenatural ainda está presente. A indagação do general quanto à importância da manutenção da juventude por parte de Consuelo reforça a idéia de que Aura constitui-se como uma criação da velha para conservar sua beleza. Essa hipótese adquire vigor pelo cálculo da idade da senhora: “Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve anos...”¹⁷² e a afirmação posterior de seu marido: “*Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans...*”.

Felipe Montero está convicto da função de Aura para Consuelo, contudo, sua interpretação é menos sobrenatural e mais racional. Ao contrário de concebê-la como uma criação por intermédio da magia, o protagonista atribui um significado simbólico à relação entre as duas: “sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo, como un ícono más de ese muro

¹⁷¹ Id. Ver nota nº 59.

¹⁷² Id. Trad.: “Terás calculado: a senhora Consuelo terá hoje cento e nove anos...”

religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados.”¹⁷³

Inclusive, o consumo de rins e a utilização provavelmente de apenas uma roupa por Aura parecem ser explicados por uma razão econômica aos olhos de Felipe. Essa suposição faz sentido, tendo em vista a caracterização da velha como sendo uma mulher avara: “Arrojas los papeles a un lado y descienes, sospechando el único lugar donde Aura podrá estar en las mañanas: el lugar que le habrá asignado esta vieja avara”¹⁷⁴.

Com esse posicionamento inflexível, apresentado no penúltimo capítulo da novela, Felipe Montero atinge um grau de alienação que vai de encontro aos acontecimentos da narrativa. Aqui já não é mais possível negar o universo de magia da casa. A dúvida, como afirmamos há pouco, estará centrada na relação entre a existência de força sobrenaturais que produzem seres e possibilitam metamorfoses, ou na existência de fatos estranhos advindos de uma alucinação provocada. O ambiente de feitiçaria é explícito e cabe ao leitor aceitar se essas feitiçarias interferem efetivamente nas leis da natureza ou não. Como prova dessa ambientação, temos descrito um ritual de degola realizado por Aura logo após a afirmação de Felipe quanto à condição da jovem: “la encuentras en la cocina, sí en el momento en que degüella un macho cabrio; el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos Del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen, se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te *mira sin reconocerte*, que continúa su labor de carnicero”¹⁷⁵.” [grifos nossos]

A suposição de que esse episódio constitua-se como apenas um ato doméstico é inviabilizada, primeiro, pela caracterização extática da personagem que não enxerga Felipe a sua frente. Esse estado absorto é repetido logo em seguida: “Aura despelleja al chivo lentamente, absorta en su trabajo, sin escuchar tu entrada ni tus palabras,

¹⁷³ Ibid., p. 40. Trad.: “Sabes, ao fechar de novo a pasta, que por isso vive Aura nesta casa: para perpetuar a ilusão de juventude e beleza da pobre anciã enlouquecida. Aura, encerrada como um espelho, como um ícone a mais dessa parede religiosa, coalhada de milagres, corações preservados, demônios e santos imaginados.”

¹⁷⁴ Id. Trad.: “Afastas os papéis para um lado e desces, suspeitando do único lugar onde Aura poderá estar nas manhãs: o lugar que lhe terá designado esta velha avara.”

¹⁷⁵ Id. Ver nota 60.

mirándote *como si fueres de aire*”[grifos nosso s]¹⁷⁶. E, segundo, pela repetição concomitante desses mesmos gestos pela senhora Consuelo com um animal imaginário:

Abres de un empujón la puerta y la ves, detrás del velo de luces, de pie, cumpliendo su oficio de *aire*: la ves con las manos en movimiento, extendidas en el *aire*: una mano extendida y apretada, como si realizara un esfuerzo para detener algo, la otra apretada en torno a un objeto de *aire*, clavada una y otra vez en el mismo lugar. En seguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el *aire*, como si – sí, lo verás claramente: como si despellejara una bestia...¹⁷⁷ [grifos nossos]

Observemos a reiterada adjetivação do sacrifício realizado no ar, com um objeto de ar, em um animal de ar. É claro que toda essa caracterização revela o caráter etéreo da situação, entretanto, a revelação posterior de que Felipe é visto como se fosse também ele de ar, faz com que relacionemos diretamente o personagem com o objeto do sacrifício.

A partir dessa ocorrência, percebemos uma alteração significativa em Felipe que não sabemos ser efeito “mágico” do sacrifício ou apenas fruto natural da visão do ato assustador. Ao ficar desorientado com a visão, o protagonista cai em uma espécie de torpor. A caracterização desse estado onírico agora adquire um caráter ainda mais grave, através de uma construção em que são reiteradas duas antíteses centrais – silêncio versus gritos (“en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio ...” x “tu grito es el eco del grito de Aura ...”), e distanciamento versus aproximação (“la verás avanzar hacia ti ...” x “caen rotas y vuelan hacia el abismo...”)

– dando um tom de pesadelo ao relato. Vejamos o fragmento:

Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura. “Está loca, está loca”, te repites para adormecerte, repitiendo con las palabras la imagen de la anciana que en el aire despellejaba al cabrío de aire con su cuchillo de aire: “...está loca...”.

¹⁷⁶ Ibid., p. 41. Trad.: “Aura péla o cabrito lentamente, absorto em seu trabalho, sem escutar tua entrada nem tuas palavras, mirando-te *como se fosses de ar*.”

¹⁷⁷ Id. Trad.: “Abres de um só golpe a porta e a vês, atrás do véu de luzes, em pé, cumprindo seu ofício de *ar*: a vês com as mãos em movimento, estendidas no *ar*: uma mão estendida e apertada, como se realizasse um esforço para deter algo, a outra apertada em torno de um objeto de *ar*, fixada uma e outra vez no mesmo lugar. Em seguida, a velha esfregará com força as mãos contra o peito, suspirará, retornará a cortar o *ar*, como se – sim, verás claramente: como se escorchesse um animal...”

en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas.

En silencio,

moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y grites y ella vuelva a alejarse, moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre:

tu grito es el eco del grito de Aura, delante de ti en el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y esa cabeza tonsurada,

con los pliegues rotos de la falda entre las manos, se voltea hacia ti y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelan hacia el abismo...¹⁷⁸

Como no sonho anterior, Felipe é interrompido pelo sino tocado por Aura que o chama para o jantar. Quando está à mesa, o jovem depara-se com um estranho objeto: “al lado de tu plato, debajo de la servilleta, ese objeto que rozas con los dedos, esa muñequita endeble, de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido ...”¹⁷⁹. O que parece um signo arbitrário, adquire sentido ao retomarmos as memórias do general e lembrarmos a adjetivação atribuída por ele a sua esposa: “*ma jeune poupée*”. Essa relação de Consuelo com uma boneca legítima também o universo de feitiçaria da casa, dando-nos a idéia de que esse objeto serve, de alguma forma, como parte de um processo de enfeitiçamento que desconhecemos e cujo objetivo, *a priori*, é trazer a juventude à senhora. Posteriormente, essa metáfora será retomada quando Felipe observa os movimentos da anciã: “se alejará, pisando los tapetes con sus pequeños pies de *muñeca antigua*, apoyada en ese bastón, escupiendo,

¹⁷⁸ Ibid., p. 41-42. Trad.: “Cais nesse torpor, cais até o fundo desse sonho que é tua única saída, tua única negativa à loucura. ‘Está louca, está louca’, repetes para ti mesmo para dormires, repetindo com as palavras a imagem da anciã que no ar escorchava o cabrito de ar com sua faca de ar: ‘Está louca...’ / no fundo do abismo escuro, em teu sonho silencioso, de bocas abertas, em silêncio, a verás avançar até ti, desde o fundo negro do abismo, a verás avançar de gatinhas. / Em silêncio, / movendo sua mão descarnada, avançando até ti até que teu rosto se grude ao teu e vejas essas gengivas sanguinolentas da velha, essas gengivas sem dentes e grites e ela volte a afastar-se, movendo sua mão, expondo ao longo do abismo os dentes amarelos que vai tirando do avental manchado de sangue; / teu grito é o eco do grito de Aura, diante de ti no sonho, Aura que grita porque umas mãos rasgaram pela metade sua saia de tafetá verde, e / essa cabeça tonsurada, / comas pregas rasgadas da saia entre as mãos, se volta para ti e ri em silêncio, com os dentes da velha superpostos aos teus, enquanto as pernas de Aura, suas pernas nuas, caem lanhadas e voam até o abismo...”

¹⁷⁹ Ibid., p. 43. Ver nota nº 69.

estornudando como si quisiera expulsar algo de sus vías respiratorias, de sus pulmones congestionados”¹⁸⁰[grifo nosso].

O que é imprescindível ser mencionado é que esse episódio mais uma vez acontece quando Felipe está fazendo sua refeição: “Come tu cena fría – riñones, tomates, vino – con la mano derecha: detienes la muñeca entre los dedos de la izquierda.”¹⁸¹ Uma possível reação à ingestão de drogas é o estado hipnótico apresentado pelo protagonista durante a ceia: “comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después, una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana.”¹⁸²

Nesse momento, pela primeira vez, o protagonista consegue estabelecer uma conexão entre os acontecimentos anteriores. Crê haver uma relação entre a boneca, os sonhos opressivos, o pesadelo e os movimentos mecânicos da jovem Aura. Entretanto, ainda não atribui uma razão sobrenatural a tudo isso, mas sim a uma causa natural: “mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio. La dejas caer al suelo. Te limpias los labios con la servilleta”¹⁸³. Essa hipótese criada por Felipe é destituída de verossimilhança e não adquire continuidade no raciocínio do jovem, pois imediatamente em seguida o mesmo entrará em contato com as ervas do jardim. A descrição das plantas é pormenorizada, apresentando as suas funções e seu alto poder de atuação no organismo. Vejamos o fragmento na íntegra:

Tocas la paredes húmedas, lamosas; aspiras el aire perfumado y quieres descomponer los elementos de tu olfato, reconocer los aromas pesados, suntuosos, que te rodean. El fósforo encendido ilumina, parpadeando, ese patio estrecho y húmedo, embaldosado,

¹⁸⁰ Id. Ver nota nº 31.

¹⁸¹ Id. Ver nota nº 26.

¹⁸² Id. Trad.: “Comes mecanicamente, com a boneca na mão esquerda e o garfo na outra, sem te dar conta, no princípio, de tua própria atitude hipnótica, entreviendo, depois, uma razão em tua sesta opressiva, em teu pesadelo, identificando, no fim, teus movimentos de sonámbulo com os de Aura, com os da anciã.”

¹⁸³ Id. Trad.: “mirando com asco essa bonequinha horrorosa que teus dedos acariciam, na qual comes a suspeitar de uma enfermidade secreta, um contágio. A deixas cair no chão. Te limpas os lábios com o guardanapo.”

en el cual crecen, de cada lado, las plantas sembradas sobre los márgenes de tierra rojiza y suelta. Distingues las formas altas, ramosas, que proyectan sus sombras a la luz del cerillo que se consume, te quema los dedos, te obliga a encender uno nuevo para terminar de reconocer las flores, los frutos, los tallos que recuerdas mencionados en crónicas viejas: las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas; la belladona. Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa.¹⁸⁴

Essa análise minuciosa de Felipe dá o suporte necessário para a confirmação da excitação do jovem em função da ingestão das plantas naturais referidas – sobretudo a beladona, cujo valor alucinógeno é altamente conhecido – constituindo-se como um obstáculo à adesão completa à sobrenaturalidade. O cheiro das ervas está impregnado na casa e o narrador menciona-o reiteradas vezes, desde o momento em que o protagonista chega a casa, observando desde já o seu poder sobre o organismo, relembremos: “cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado – patio, porque puedes oler el musco, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso.”¹⁸⁵

É nessa perspectiva que o episódio que sucede a visão das plantas do jardim pode ser tomado como pura alucinação. Nele o narrador descreve o momento em que Felipe vai ao quarto de Aura e percebe um abrupto amadurecimento da jovem ao assumir uma idade intermediária entre a sua e a da anciã:

¹⁸⁴ Ibid., p. 44. Trad.: “Tocas as paredes úmidas, enlameadas; aspiras o ar perfumado e queres decompor os elementos de seu cheiro, reconhecer os aromas pesados, suntuosos, que te rodeiam. O fósforo aceso ilumina, piscando, esse pátio estreito e úmido, de tijolo, no qual crescem as plantas semeadas sobre as margens de terra vermelha e solta. Distingues as formas altas, ramosas, que projetam suas sombras à luz do fósforo que se consome, te queima os dedos, te obriga a acender um novo para terminar de reconhecer as flores, os frutos, os talos que recordas terem sido mencionados em crônicas antigas: as ervas esquecidas que crescem perfumadas, adormecidas: as folhas amplas, longas, fendidas, aveludadas do meimendro: o caule sarmentoso de flores amarelas por fora, vermelhas por dentro; as folhas em formato de coração e agudas da dulcamara; a penugem cinzenta do verbasco, suas flores espigadas; o arbusto ramoso do evônimo e as flores esbranquiçadas; a beladona. Recuperam a vida à luz de teu fósforo, mexem com suas sombras enquanto recias os usos desse herbário que dilata as pupilas, adormece a dor, alivia os partos, consola, fatiga a vontade, consola com uma calma voluptuosa.”

¹⁸⁵ Ibid., p. 12. Ver nota nº 105.

Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna: la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer – cuando toques sus dedos, su talle – no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy – y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida – parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura.¹⁸⁶

Ao final, outra vez a referência às plantas como agentes poderosos de ações benígnas ou malignas. Estaria o personagem alucinado pelas ervas ou apenas presenciando um estágio de enfraquecimento das forças da anciã que aos poucos perde sua juventude? Felipe mais uma vez não tem tempo de pensar a respeito disso e logo é inserido em um outro ritual em que, envolto em uma atmosfera etérea (“sentado en la cama, tratas de distinguir el origen de esa luz difusa, opalina, que apenas te permite separar los objetos, la presencia de Aura, de la atmosfera dorada que los envuelve”¹⁸⁷), participa da cena de maneira passiva e alienada:

Te quitarás los zapatos, los calcetines, y acariciará tus pies desnudos. Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies, te toma de la mano, se prende unos capullos de violeta al pelo suelto, te toma entre los brazos y canturrea esa melodía, ese vals que tú bailas con ella, prendido al susurro de su voz, girando al ritmo lentísimo, solemne, que ella te impone, ajeno a los movimientos ligeros de sus manos, que te desabotonan la camisa, te acarician el pecho, buscan tu espalda, se clavan en ella. También tú murmuras esa canción sin letra, esa melodía que surge naturalmente de tu garganta: giran los dos, cada vez más cerca del lecho; tú sofocas la canción murmurada con tus besos hambrientos sobre la boca de Aura, arrestas la danza con tus besos apresurados sobre los hombros, los pechos de Aura.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ibid., p. 45. Trad.: “Aura vestida de verde, com essa bata de tafetá por onde aparecem, ao avançar até ti a mulher, as cochas cor de lua: a mulher, repetirás ao tê-la perto, a mulher, não a moça de ontem: a moça de ontem – quando tocas seus dedos, seu talhe – não podia ter mais de vinte anos; a mulher de hoje – e acaricias seu cabelo negro, solto, sua bochecha pálida – parece de quarenta: algo se amadureceu, entre ontem e hoje, ao redor dos olhos verdes; o vermelho dos lábios se escureceu de maneira diferente de sua forma antiga, como se quisesse reproduzir um trejeito alegre, um sorriso turvo: como se alternasse, de maneira semelhante a essa planta do pátio, o sabor do mel e da amargura.”

¹⁸⁷ Ibid., p. 46. Trad.: “Sentado na cama, tratas de distinguir a origem dessa luz difusa, opalina, que apenas te permite distinguir os objetos, a presença de Aura, da atmosfera dourada que os envolve.”

¹⁸⁸ Id. Trad.: “Te tirará os sapatos, as meias, e acariciará teus pés descalços. / Tu sentes a água morna que banha teus pés, alivia-os, enquanto ela te lava com um pano grosso, dirige olhares furtivos ao Cristo de madeira negra, se separa por fim de teus pés, pega a tua mão, prende alguns botões de violeta no cabelo solto, te pega entre os braços e cantarola essa melodía, essa valsa que tu

Essa espécie de ritual, que se assemelha, pela ablução, aos ritos de consagração e comunhão, prossegue e agora temos a inserção, embora não explícita, da boneca de pano, confirmando o seu caráter ritualístico. O aspecto religioso da cena erótica descrita é justificado pela comparação entre Cristo e Felipe e, sobretudo, pela última frase do parágrafo em que o narrador estabelece uma metáfora entre o altar e a concupiscência de Aura, revelando a consumação do ato sexual:

Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca la mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar.¹⁸⁹

Após o ato sexual, a jovem vai ao encontro de Consuelo que, supõe-se, se achava durante todo o tempo no mesmo quarto, observando a cena entre os dois. Nesse fragmento, embora tenhamos aparentemente a divisão entre as duas personagens – Aura está realizando o ritual com Felipe, enquanto a anciã é espectadora da cena – o jovem tem quase certeza de que ela não estava no quarto: “recuerda sus movimientos, su voz, su danza, / por más que te digas que no há estado allí”¹⁹⁰. Essa mistura de impressões faz supormos que mais uma vez a relação entre as duas mulheres pode

dança com ela, atendo ao sussuro de sua voz, girando em ritmo lentíssimo, solene, que ela impõe, alheio aos movimentos ligeiros de suas mãos, que te desabotoam a camisa, te acariciam o peito, buscam teu ombro, se apóiam nele. Também tu murmuras essa canção sem letra, essa melodia que surge naturalmente de tua garganta: giram os dois, cada vez mais perto do leito; tu sufocas a canção murmurada com teus beijos sedentos sobre a boca de Aura, deténs a dança com teus beijos apressados sobre os ombros, os peitos de Aura.”

¹⁸⁹ Ibid., p. 47. Trad.: “Tens a bata vazia entre as mãos. Aura, de cócoras sobre a cama, coloca esse objeto contra as coxas fechadas, acaricia-o, te chama com a mão. Acaricia esse troço de farinha delgada, quebra-o com suas coxas, indiferentes às migalhas que rolam sobre tuas cadeiras: te oferece a metade da pequena porção que tu tomas, levavas à boca ao mesmo tempo que ela, deglutes com dificuldade: cais com dificuldade: cais sobre o corpo nu de Aura, sobre seus braços abertos, estendidos de um extremo ao outro da cama, assim como o Cristo negro que pende da parede com sua tanga de seda escarlata, suas rótulas abertas, seu flanco ferido, sua coroa de espinhos armadas sobre a peruca negra, emaranhada, misturada com lentejoulas de prata. Aura se abrirá como um altar.”

¹⁹⁰ Ibid., p. 48. Trad.: “Recordas seus movimentos, sua voz, sua dança, / por mais que te digas que não esteve ali.”

estar ligada a algum enfeitiçamento. Embora os atos rituais tenham sido, *a priori*, realizados pela jovem, é a velha que é lembrada por Felipe como agente da ação.

A instauração do sobrenatural seria incondicional, não fosse o emprego de um recurso formal por parte do escritor que faz do trecho acima citado uma alusão direta ao estado psíquico alterado do protagonista: a construção do parágrafo iniciado por letras minúsculas. Esse recurso é utilizado apenas duas vezes na narrativa, sendo a primeira no momento em que Felipe entra em um estado de torpor¹⁹¹. É a partir dessa referência que apreendemos o significado de seu uso.

Uma vez que a constatação dos movimentos da[s] mulher[es] dá-se em um plano mental modificado, é impossível atribuímos “veracidade” às observações de Felipe. Partindo da premissa de que ele se encontra com suas capacidades motoras alteradas pela utilização das ervas, a observação de uma hipotética ubiqüidade de Consuelo fica restrita a uma interpretação subjetiva do protagonista daquilo que realmente enxergara. Tem-se mais uma vez o irracional posto em xeque.

Será somente no capítulo V que Felipe, pela primeira vez, irá levar em consideração aspectos que transcendam à razão. O capítulo começa a partir das impressões do protagonista em relação ao ato sexual ocorrido na noite anterior:

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble.¹⁹²

Felipe sente haver sido engendrado na noite precedente o seu próprio duplo, entretanto, não compreende como esse processo aconteceu. Não há explicações e a ausência de significado dos acontecimentos propicia ao jovem sentimentos bastante negativos como a melancolia, a opressão, o medo, a solidão e a tristeza. É nessa

¹⁹¹ Ver páginas 66 e 67.

¹⁹² Ibid., p. 49. Trad.: “Ao despertar, buscas outra presença no quarto e sabes que não é a de Aura a que te inquieta, mas sim a dupla presença de algo que foi engendrado na noite passada. Levas as mãos às têmporas, tratando de acalmar teus sentidos em desordem: essa tristeza vencida te insinua, em voz baixa, na recordação inacessível da premonição, que buscas tua outra metade, que a concepção estéril da noite passada engendrou teu próprio duplo.”

ocasião que mais uma vez o protagonista aproxima-se do leitor por dois motivos básicos, primeiro, pela desconfiança do sobrenatural, pela aceitação da existência de alguma coisa além da razão; e, segundo, pela sensação acima citada de ausência de sentido. Tendo em vista o fato de os acontecimentos sucederem de maneira incompreensível (Aura seria uma criação por intermédio de magia da senhora Consuelo? Um espírito invocado pela senhora? Apenas uma sobrinha tão excêntrica quanto a anciã? Uma jovem oprimida? Uma alucinação do sr. Montero?...), entra em jogo, o que Irleamar Chiampi denomina de ameaça da sobrenatureza, acrescentado um outro aspecto à já consagrada teoria de Todorov. Da mesma maneira que o natural é ameaçado, ou seja, que as leis da natureza podem ser infringidas pela presença de transmutações, metamorfoses, ubiqüidades, o sobrenatural também pode ser questionado e relativizado. Segundo Chiampi:

A vacilação do leitor entre uma explicação racional dos fatos narrados (o fantasma como alucinação, por exemplo) e uma explicação sobrenatural (os fantasmas existem), a impossibilidade de optar por qualquer das alternativas, constitui o dado objetivo que se projeta no discurso como um questionamento das duas ordens que o leitor conhece: a natural e a sobrenatural. Os limites de ambas as normas, de ambos os códigos, são relativizados, pela irreconciliação dos fatos narrados, seja com a razão, sem com a não-razão. O medo surge, assim, da percepção da ameaça tanto ao sistema da natureza, como ao da sobrenatureza.

Logo, o efeito psicológico produzido no discurso fantástico é o temor do não-sentido: o leitor representado é a figuração da perplexidade diante de uma significação ausente.¹⁹³

A Autora observa que o esvaziamento da significação no fantástico provém de sua antinomia constitutiva. O acontecimento insólito, privado de qualquer probabilidade interna (patente, mas sem causa), superpõe duas probabilidades externas, uma racional e empírica (lei física, sonho, delírio, ilusão virtual) e outra irracional e meta-empírica (mitologia, teologia, milagres, prodígios, ocultismos). A leitura do texto

torna-se um exercício conflitual, não porque seja o insólito inquietante em si mesmo, mas porque conduz à neutralização da função referencial: os contrários convergem, mas não ao modo de harmônica convivência, posto que o seu equilíbrio aparente significa a angustiante fuga do sentido. Dito de outra forma, desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questiona-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que

¹⁹³ CHIAMPI, Irleamar. Op. cit., p. 55.

no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural.

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza.¹⁹⁴

Essa ausência de sentido, além de estar latente na impossibilidade de encontrarmos causas explícitas para os acontecimentos na narrativa, é representada no discurso por uma figura “neutra”, desprovida de um sentido específico no texto: o criado. Citado desde o princípio da narrativa e mencionado de maneira intermitente, a menção ao personagem provoca um estremecimento no leitor que não consegue perceber a sua relevância simbólica para o universo das duas mulheres, quando todos os elementos da casa ultrapassam as suas funções pragmáticas. Embora o criado não apareça nunca, o que aumenta a ambientação de mistério da casa, a sua função na narrativa parece, paradoxalmente, ser justo a ausência de uma maior representatividade.

É claro que, partindo da perspectiva tomada até agora, poderíamos enquadrá-lo no mesmo raciocínio, ou seja, atribuir uma explicação natural para sua existência na casa – ele é apenas um criado que por acaso Felipe não teve oportunidade de encontrá-lo – ou atribuímos uma explicação sobrenatural – ele é um ser incorpóreo que apenas não é visto pelo protagonista, mas que está presente na casa.

Entretanto, o “desconforto” com o personagem, na verdade, é decorrente da impossibilidade de inseri-lo no mesmo eixo de significações pertencente ao mundo da(s) mulher(es). Há uma complexa rede de relações entre Aura, Consuelo, Felipe, General Llorente, a boneca de farinha, a coelha Saga, os alimentos, as plantas, que está interligada de maneira intrínseca em que a significação de um depende de certo modo da atuação/presença do outro. O criado, definitivamente, não pertence a essa rede e a possibilidade de não pertencer a uma “lógica geral” faz dele uma espécie de representação de um não-sentido para o texto. Esse esforço por compreender o não-sentido é apresentado no quarto parágrafo do último capítulo. Vejamos:

¹⁹⁴ Ibid., p. 56.

Y cuando te estés secando, recordarás a la vieja y a la joven que te sonrieron, abrazadas, antes de salir juntas, abrazadas: te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra. Te cortas ligeramente la mejilla, pensando estas cosas mientras te afeitas; haces un esfuerzo para dominarte. *Terminas tu aseo contando los objetos del botiquín, los frascos y tubos que trajo de la casa de huéspedes el criado al que nunca has visto: murmuras los nombres de esos objetos, los tocas, lees las indicaciones de uso y contenido, pronuncias la marca de fábrica, prendido a esos objetos para olvidar lo otro, lo otro sin nombre, sin marca, sin consistencia racional. ¿Qué espera de ti Aura? Acabas por preguntarte, cerrando de un golpe el botiquín. ¿Qué quiere?*¹⁹⁵ [grifos nossos]

O protagonista ao mesmo tempo em que não compreende o universo irracional, duvida por alguns instantes da existência do racional. Percebemos isso na necessidade que tem em contar e pronunciar os objetos do no quarto de Aura. A necessidade de atentar para os seus detalhes de fabricação denota um esforço para confirmar a existência de um mundo real. A informação de suas procedências possibilita ao jovem encontrar referenciais de seu universo externo que parece estar esquecido na casa dessas mulheres. Felipe acha-se em um estágio intermediário entre o até então mantido, ou seja, a inflexibilidade a respeito da existência do sobrenatural, e o estágio final, a aceitação do maravilhoso.

Como derradeira alternativa para escapar a este último, resolve convidar a jovem para fugir da casa. E o diálogo entre os dois, ao contrário de apontar para as soluções das incógnitas da narrativa, faz com que sejamos novamente jogados numa rede de ambigüidades, hesitações, interrogações, pensamentos fragmentados e/ou incompletos que apenas apontam para uma ausência de razão, ou para uma razão que transcende a lógica do protagonista e do leitor, cujos indícios encontrados no texto não

¹⁹⁵ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 50. Trad.: “E quando estás te enxugando, recordarás a velha e a jovem que te sorriram, abraçadas, antes de saírem juntas, abraçadas: repetes para ti mesmo que sempre, quando estão juntas, fazem exatamente a mesma coisa: se abraçam, sorriem, comem, falam, entram, saem, ao mesmo tempo, como se uma imitasse a outra, como se da vontade de uma dependesse a existência da outra. Cortas levemente a bochecha, pensando nessas coisas enquanto te barbeias; fazes um esforço para te dominar. *Terminas teu aseo contando os objetos do armarinho, os frascos e tubos que trouxe da casa de hóspedes o criado que nunca visses: murmuras os nomes desses objetos, toca-os, lê as indicações de uso e conteúdo, pronuncias a marca de fábrica, prerso a esses objetos para esquecer do outro, o outro sem nome, sem marca, sem consistência racional. Que espera de ti Aura? Terminas por te perguntar, fechando de um só golpe o armarinho. O que ela quer?*”

são suficientes para sua apreensão. Vejamos como se dá essa conversa principiada por Aura:

- El desayuno está listo... – te dirá con la voz más baja que has escuchado...
- Aura. Basta ya de engaños.
- ¿Engaños?
- Dime si la señora Consuelo te impide salir, hacer tu vida; ¿por qué ha de estar presente cuando tú y yo...?; dime que te irás conmigo en cuanto...
- ¿Irnos? ¿A dónde?
- Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía... ¿Por qué esa devoción? ¿Tanto la quieres?
- Quererla...
- Sí; ¿por qué te has de sacrificar así?
- ¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí.
- Pero es una mujer vieja, casi un cadáver; tú no puedes...
- Ella tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra...
- Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer, Aura...
- Hay que morir antes de renacer... No. No entiendes. Olvida, Felipe; tenme confianza.
- Si me explicaras...
- Ténme confianza. Ella va a salir hoy todo el día...
- ¿Ella?
- Sí, la otra.
- ¿Va a salir? Pero si nunca...
- Sí, a veces sale. Hace un gran esfuerzo y sale. Hoy va a salir. Todo el día... Tú y yo podemos...
- ¿Irnos?
- Si quieres...¹⁹⁶

Como podemos observar, a constância das interrogações revelam o intenso estado de incompreensão pelo qual passa Felipe Montero. Sobretudo as afirmações de Aura de que “ella [a velha] me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí”, “Ella tiene más vida que yo” e “no quiero ser como ella...”, assumem um caráter contraditório. O diálogo é finalizado pela promessa da jovem de irem ambos para algum lugar que

¹⁹⁶ Ibid., p. 51-52. Trad.: “- O café da manhã está servido... – te dirá com a voz mais baixa do que de costume... - / - Aura. Já basta de enganar. / - Enganos? / - Me diz se a senhora Consuelo te impede de sair, de fazer a tua vida; por que sempre está presente quando tu e eu... ?; me diz que irás comigo quando... / - Irnos? Para onde? / - Para fora daqui, para o mundo. Para viver juntos. Não podes te sentir presa para sempre a tua tia... Por que essa devoção? Tanto a desejas? / - Desejá-la... / - Sim; por que tens de te sacrificar assim? / - Desejá-la? É ela que me deseja. Ela se sacrifica por mim. / - Mas é uma mulher velha, quase um cadáver, tu não podes... / - Ela tem mais vida do que eu. Sim, é velha, é repulsiva... Felipe, não quero voltar... não quero ser como ela... outra... / - Tratas de enterrar-te em vida. Tens que renascer, Aura... / - É preciso morrer antes de renascer... Não. Não entendes. Esqueça, Felipe; Confia em mim. / - Se me explicares... / - Confia em mim. Ela sairá hoje durante todo o dia... / - Ela? / - Sim, a outra. / - Vai sair? Mas se nunca... / - Sim, às vezes sai. Faz um grande esforço e sai. Hoje sairá. Todo o dia... Tu e eu podemos... / - Irnos? / - Se queres...”

deduzimos ser, na perspectiva do protagonista, o mundo exterior, onde há a verdadeira a vida. No entanto, tendo em vista o desencontro semântico mantido constantemente entre os dois durante a conversa, deduzimos que o lugar ao qual a jovem se refere é incognoscível.

Com a informação de que a anciã irá sair o dia todo, Aura promete a Felipe que no quarto de sua tia irá explicar-lhe aquilo que o jovem não consegue compreender. Essa notícia é confirmada quando o jovem vê Consuelo vestida de noiva, pronta para sair de casa: “se alejará, pisando los tapetes con sus pequeños pies de muñeca antigua, apoyada en ese bastón, escupiendo, estornudando como si quisiera expulsar algo de sus vías respiratorias, de sus pulmones congestionados. Tú tienes la voluntad de no seguirla con la mirada; dominas la curiosidad que sientes ante ese traje de novia amarillento, extraído del fondo del viejo baúl que está en la recámara...”¹⁹⁷

A comparação de seus pés com os pés de uma boneca antiga parecem comprovar a relação de feitiçaria entre Aura/Consuelo e a boneca de pano, já mencionada. Daqui em diante, já não mais encontraremos fissuras para legitimação do racional. Agora todos os fatos encaminhar-se-ão para o clímax da história que, por tratar-se de uma novela, dá-se no final.

Ao comprovar que realmente a senhora havia saído de casa, o protagonista vai até o seu quarto com o intuito de encontrar-se com Aura e pegar a terceira e última pasta das memórias do general Llorente no velho baú. Lá chegando, verifica “la cama vacía, revuelta, sobre la que la coneja roe sus zanahorias crudas: la cama siempre rociada de migajas que ahora tocas, como si creyeras que la pequeñísima anciana pudiese estar escondida entre los pliegues de las sábanas”¹⁹⁸. Subjetivamente, Felipe parece sentir a presença da anciã através da coelha Saga, o que denota um estágio diferente aos anteriores em que a objetividade era constante e não havia vazão para qualquer sobrenaturalidade.

¹⁹⁷ Ibid., p. 53. Ver nota nº 31.

¹⁹⁸ Id. Trad.: “a cama vazia, revolvida, em cima da qual a coelha rói suas cenouras cruas: a cama sempre repleta de migalhas que agora tocas, como sedesconfiasse que a pequeníssima anciã pudesse estar escondida entre as dobras dos lençóis.”

Na pasta, o jovem encontra as informações pessoais do general: as festas na corte francesa e a amizade com Napoleão, o pequeno, fatos que o protagonista lê com o intuito de chegar o mais rápido possível às revelações de sua vida pessoal, mais especificamente de sua relação com Consuelo Llorente, “ya no las respetas, ya sólo buscas la nueva aparición de la mujer de ojos verdes”¹⁹⁹. Nessa última pasta não temos soluções das incógnitas apresentadas até então, apenas confirmações do universo de magia da casa, reiteraões dos indícios já citados. Nelas são feitas outra vez alusões a rituais praticados pela velha: ““Te pido, tan sólo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, algo que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza...”²⁰⁰, diz-nos o general; à utilização das ervas como veículos de enfeitiçamento: ““Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma...”²⁰¹; à interdependência da senhora Llorente a um outro ser que é invocado, cuja existência lhe é tributária: ““La encuentre delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: ‘Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida’”²⁰²; ao seu estado extático quando da utilização de narcóticos, tão semelhante ao observado por Felipe na degola do cabrito: ““Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí.”²⁰³; e, por fim, ao jardim como elemento simbólico: ““No me detengas – dijo –;

¹⁹⁹ Ibid., p. 54. Trad.: “Já não as respeitas, agora só buscas a nova aparição da mulher de olhos verdes.”

²⁰⁰ Ibid., p. 55. Trad.: “Te peço, somente, que vejas nesse grande amor que dizes nutrir por mim algo suficiente, algo que possa nos satisfazer sem necessidade de recorrer à imaginação enfermiza...”

²⁰¹ Id. Trad.: “Adverti à Consuelo que essas beberagens não servem para nada. Ela insiste em cultivar suas próprias plantas no jardim. Diz que não se engana. As ervas não a fertilizarão o corpo, mas sim a alma...”

²⁰² Id. Trad.: “Eu a encontrei delirando, abraçada à almofada. Gritava: ‘Sim, sim, sim, consegui: eu a encarnei; posso invocá-la, posso dar-lhe vida com minha vida.’”

²⁰³ Id. Trad.: “Hoje a descobri, na madrugada, caminhando sozinha e descalça ao longo dos corredores. Quis detê-la. Passou sem me enxergar, mas suas palavras eram dirigidas a mim.”

voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega”²⁰⁴.

Ao chegar ao final das memórias, o jovem depara-se com os retratos do antigo casal e por intermédio deles temos à adesão quase definitiva ao maravilhoso, transição comum às obras fantásticas, como nos revelou Todorov. A possibilidade de encontrarmos uma explicação racional para os acontecimentos é praticamente inviabilizada pela comprovação de que na verdade Felipe Montero fora o próprio general Llorente, falecido marido de Consuelo. A impossibilidade de contestação dessa revelação da sobrenaturalidade dá-se pelo fato de a prova constituir-se como um dado cuja veracidade é incontestável: a fotografia. A revelação do irracional não se dá pela escritura o que daria margem para a discordância e descrença do protagonista. Este tem em suas mãos uma prova cabal de sua relação com as mulheres. Um registro fotográfico que liga o mundo externo e “real” – afinal o casal Llorente acha-se em um espaço pertencente ao universo de Felipe, ambos encontram-se em um espaço e em um tempo precisos e definidos – ao mundo “irreal” da senhora Llorente:

Y detrás de la última hoja, los retratos. El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar: la vieja fotografía con las letras en una esquina: *Moulin, Photographe, 35 Boulevard Haussmann* y la fecha 1894. Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo: el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polisón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca y detrás, sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage* y la firma, con la misma letra, *Consuelo Llorente*. Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú.

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú.²⁰⁵

²⁰⁴ Id. Trad.: “Não me detenhas – disse –; vou até a minha juventude, minha juventude vem até mim. Acaba de entrar, está no jardim, já chega.”

²⁰⁵ Ibid., p. 56. Trad.: “E atrás da última folha, os retratos. O retrato desse cavalheiro ancião, vestido de militar: a velha fotografia com as letras em um canto; *Moulin, Photographe, 35 Boulevard Haussmann* e a data 1894. E a fotografia de Aura: de Aura com seus olhos verdes, seu cabelo negro armado em cachos, reclinada sobre essa coluna dórica, com a paisagem pintada ao fundo: a paisagem de Lorelei no Reno, o traje abotoado até o pescoço, o lenço em uma mão, as anquinhas: Aura e a data 1876, escrita com tinta branca e atrás, sobre o cartão dobrado do daguerotipo, essa letra fina: *Feito para nosso décimo aniversário de casamento e a assinatura, com a mesma letra, Consuelo Llorente*.

Nesse excerto, temos parte de um enigma inextricável, costurado até o presente momento, desvendado: Felipe seria uma espécie de reencarnação do general Llorente. É evidente que só essa informação não é suficiente para a compreensão de todos os acontecimentos da narrativa. Entretanto, a partir dela, pode-se deduzir que todos os indícios que até então possibilitaram uma explicação racional para os acontecimentos da casa não passaram de simples suposições. Na realidade, depreende-se que desde o princípio, ou seja, desde quando o protagonista, em um café barato, lê em um anúncio a oferta de emprego na casa da senhora Consuelo, todos os acontecimentos futuros já estariam premeditados. A possibilidade das casualidades é descartada e todos os elementos da narrativa passam a assumir o caráter sobrenatural até então apenas suspeitado.

A leitura da trajetória de Felipe Montero como um processo de aprisionamento está intrinsecamente ligada a essa revelação. Partindo-se da premissa de que o jovem é enfeitiçado pela senhora Consuelo, estamos aceitando a perspectiva da sobrenaturalidade, da existência de forças estranhas que por um processo estranho às leis naturais, destituem o protagonista de seu livre-arbítrio.

Assumindo essa postura, perceberemos que toda a atuação de Felipe na narrativa é premeditada, mecânica, toda ela traçada minuciosamente pela astúcia da anfitriã da casa. Todos os seus movimentos pareciam estar manipulados por uma força cuja origem era desconhecida pelo leitor e pelo protagonista.

Depois da descoberta de sua identidade, tem-se a efetiva adesão do jovem escritor ao sobrenatural, em que, nesse instante, há uma significativa subversão de valores. É o tempo-espaco de Consuelo que passa a ser assumido como o verdadeiro, ao passo que o seu tempo é concebido agora como um tempo mentiroso, não-verdadeiro. Essa assertiva é sinalizada, sobretudo, por sua atitude em relação ao seu relógio. Mencionado uma dezena de vezes no texto*, esse instrumento, além de servir

Verás, na terceira fotografia, Aura em companhia do velho, agora vestido à paisana, sentados ambos em um banco, em um jardim. A foto se apagou um pouco: Aura não aparecerá tão jovem como na primeira fotografia, mas é ela, é ele, é... és tu. / Pões essas fotografias bem próximas de teus olhos, levanta-as até a clarabóia: tapas com uma mão a barba branca do general Llorente, o imaginas com o cabelo negro e sempre te encontras, borrado, perdido, esquecido, mas tu, tu, tu."

Esse objeto é mencionado nas páginas 20, 31, 42, 43, 44, 53, 57 e 58.

para nos guiarmos temporalmente na narrativa, revelava a forte dependência de Felipe com o universo “real”, de tempo cartesiano, cuja lógica inviabilizaria todos os processos “mágicos” ocorridos na casa de Consuelo. Vejamos o fragmento:

Caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti. Permaneces con la cara hundida en la almohada, con los ojos abiertos detrás de la almohada, esperando lo que ha de venir, lo que no podrás impedir. *No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo.*²⁰⁶
[grifos nossos]

Após o câmbio de sua concepção temporal, Felipe assume a sua nova perspectiva de mundo aderindo à incompreensível relação entre Aura e Consuelo . A imagem do torpor se torna real, porém, agora, ela é aceita e vista sem as tonalidades negativas e aterrorizantes:

Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la batá de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin

²⁰⁶ Ibid., p. 57. Trad.: “Cais esgotado sobre a cama, tocas as tuas maçãs do rosto, os olhos, o nariz, como se temesses que uma mão invisível tivesse arrancado a máscara que usasses durante vinte e sete anos: essas feições de borracha e papelão que durante um quarto de século cubriram tua verdadeira face, teu rosto antigo, o que tivesses antes e tinhas esquecido. Escondes o rosto na almofada, tratando de impedir que o ar te arranque as feições que são tuas, que queres para ti. Permaneces com a cara enterrada na almofada, com os olhos abertos atrás da almofada, esperando o que há de vir, o que não poderás impedir. *Não voltarás a olhar teu relógio, esse objeto inútil que mede falsamente um tempo criado pela vaidade humana, esses ponteiros que marcam tediosamente as longas horas inventadas para enganar o verdadeiro tempo, o tempo que corre com a velocidade insultante, mortal, que nenhum relógio pode medir. Uma vida, um século, cinquenta anos: já não te será possível imaginar essas medidas mentirosas, já não te será possível tomar entre as mãos esse pó sem corpo.*”

dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...²⁰⁷

Tem-se, então, o fantástico desaparecido e o maravilhoso definitivamente instaurado. Felipe é, enfim, convencido da sobrenaturalidade da casa e assume sua condição de falecido marido que retornara, a partir desse enfeitiçamento tão bem traçado, ao universo de Consuelo. Universo este onde o tempo possui uma lógica diferente, desrespeitando a linearidade cartesiana; onde é possível a metamorfose e a transmutação; onde é possível, enfim, recuperar a sua memória relembrando quem fora no passado.

²⁰⁷ Ibid., p. 59-60. Trad.: “Aproximarás teus lábios à cabeça reclinada junto a tua, acariciarás outra vez o cabelo longo de Aura: tomarás violentamente a mulher débil pelos ombros, sem escutar sua queixa aguda; arrancarás a bata de tafetá, a abraçarás, a sentirás nua, pequena e perdida em teu abraço, sem forças, não farás caso de sua resistência gemida, de seu pranto impotente, beijarás a pele do rosto sem pensar, sem distinguir: tocarás esses seios flácidos quando a luz penetrar e te surpreender, te obrigando a afastar o rosto, buscar a grade da parede por onde começa a entrar a luz da lua, esse resquício aberto pelos ratos, esse olho da parede que deixa filtrar a luz prateada que cai sobre o cabelo branco de Aura, sobre o rosto danificado, composto de cascas de cebola, pálido, seco e enrugado como uma ameixa cozida. Afastarás teus lábios dos lábios sem carne que estavas beijando, das gengivas sem dentes que se abrem a tua frente: verás abaixo da luz da luz o corpo nu da velha, da senhora Consuelo, flácido, lacerado, pequeno e antigo, estremecendo ligeiramente porque tu o tocas, tu o amas, tu regressas também...”

CAPÍTULO V

A libertação pelo retorno ao passado. Uma segunda leitura

Após termos demonstrado, através de indícios explícitos, os motivos pelos quais o universo de feitiçaria em *Aura* nos induz a encará-lo como um propiciador de um aprisionamento ao personagem Felipe Montero, parece-nos tarefa árdua descobrir quais as suas dimensões menos visíveis com intuito de apontá-lo, agora, como o viabilizador de uma ação oposta, qual seja, a libertação do personagem enquanto escritor latino-americano.

Para podermos compreender o universo de feitiçaria como viabilizador de um processo de libertação, é necessário que concebamos Felipe como um representante do escritor latino-americano. Poderíamos nos perguntar, a partir dessa informação, qual a veracidade dessa comparação se o protagonista constitui-se como escritor, sim, mas como um historiador, cujo pressuposto fundamental é de que irá trabalhar com a “verdade” e não com a ficção. Para responder a essa questão é necessário tecer duas rápidas considerações.

A primeira diz respeito justamente ao conflito estabelecido entre ficção e história que será alvo de questionamento por parte dos escritores latino-americanos da nova narrativa histórica a partir de meados dos anos 50 do século passado. Conforme aponta-nos Fernando Ainsa: “Las relaciones entre historia y ficción han sido siempre problemáticas, cuando no abiertamente antagónicas. Una - la historia - narra científica y seriamente hechos sucedidos, mientras la otra - la ficción - finge, entretiene y crea una realidad alternativa, ‘ficticia’ y, por lo tanto, no ‘verdadera’”.²⁰⁸

²⁰⁸ AINSA, Fernando. “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”. Habana : La Casa de las Américas, Enero-Marzo, 1996, p. 9. Trad.: “As relações entre história e ficção sempre foram problemáticas, quando não explicitamente antagônicas. Uma – a história – narra científica e seriamente fatos ocorridos, enquanto a outra – a ficção – finge, entretém e cria uma realidade alternativa, ‘fictícia’ e, portanto, não ‘verdadeira’”.

Acontece que, seguindo ainda o pensamento do Autor, na América Latina, nesse mesmo período, o poder evocador da metáfora literária acabou por constituir-se como um complemento necessário e imprescindível à própria História, pois “la complejidad histórica, muchas veces simplificada, cuando no reflejada en forma reductora y maniquea en el discurso político, histórico o ensayístico, aparece mejor reflejada en la mimesis del narrativo”²⁰⁹. Ao contrário da História, a literatura tolera as contradições, a riqueza e a polivalência em que se traduz a complexidade social e psicológica de povos e indivíduos. O discurso da literatura pode ser ambíguo e simbólico. É nesse aspecto que parece existir uma relativização por parte do autor em relação a esses dois papéis. Segundo Fuentes, a função do escritor latino-americano é

la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. (...) Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que, hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela latinoamericana.²¹⁰

Nesse ponto de vista, os papéis do historiador e do escritor do período em questão se confundem na medida em que ambos tem por objetivo relatar a “verdade”. Essa relativização do papel do historiador e do escritor ficcional – eis a segunda consideração – está articulada à intertextualidade com *La sorcière*. Nessa obra, o historiador francês, como trabalhamos no capítulo II, irá “recapitular” a história da feiticeira criando para tanto uma personagem-modelo como paradigma. Valendo-nos mais uma vez de Ainsa, “en un medio de historiadores que privilegiaban el dato y el racionalismo fríamente aplicado, Michelet incorporó estudios acerca de aspectos de lo ‘irracional’, lo insólito y aun lo inexplicable”²¹¹. Carlos Fuentes, um ficcionista que

²⁰⁹ Ibid., p 10.

²¹⁰ FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México : Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974, p. 30. Trad.: “a elaboração crítica de todo o não dito em nossa longa história de mentiras, silêncios, retóricas e cumplicidades acadêmicas. Continente de textos sagrados, América Latina se sente urgida de uma profanação que dê voz a quatro séculos de linguagem seqüestrada, marginal, desconhecida. Esta ressurreição da linguagem perdida exige uma diversidade de explorações verbais que, atualmente, é um dos signos de saúde da novela latino-americana.”

²¹¹ AINSA, Fernando. Op. cit., p. 15. Trad.: “em um meio de historiadores que privilegiavam a data e o racionalismo friamente aplicado, Michelet incorporou estudos acerca de aspectos do ‘irracional’, do insólito e ainda do inexplicável.”

busca resgatar a “verdade”, inspira-se em um historiador que, por sua vez, vale-se do ficcional para representar a História. Jogo complexo e revelador da mais pura maestria em que história e ficção se imbricam. Gabriel Séailles, na introdução da obra de Michelet, resume de maneira clara o seu procedimento:

Michelet ne multiplie pas des anecdotes, il ramasse le troupeau des femmes maudites dans un être idéal, unique, qu’il crée de sa sympathie pour toutes ces victimes inconnues. Il prend un petit fil biographique et dramatique, la vie d’une même femme pendant trois cents ans. Né de sa fantaisie, cet être de rêve et de réalité n’a pas de secrets pour lui. Au delà des faits dont l’histoire témoigne, il va jusqu’à ses intimes pensées, il en déroule la trame, il les voit naître dans leur suite, jusqu’au coup de désespoir qui la jette aux pieds de Satan en haine du Dieu des forts.²¹²

A partir dessa clara intertextualidade com a obra do historiador, os limites entre historiografia e ficção se rompem dando-nos permissão para relacionar o protagonista com o escritor no seu sentido mais amplo, além de possibilitar-nos perceber em que medida essa incorporação não se constitui como uma simples cópia, mas sim como uma apropriação dotada de sentido. Fuentes vale-se não só da personagem de *La sorcière*, mas também do conceito historiográfico *avant-garde* empregado por seu autor na construção de sua obra. Mais especificamente, o trajeto de Felipe constitui-se como libertário, na medida em que é a passagem do escritor/historiador, cujo intuito é a apreensão da verdade, para o escritor aos moldes da nova narrativa histórica, em que a noção de “verdade absoluta” é descartada e é assumida uma perspectiva relativizada do real.

Outro dado que justifica a correspondência do protagonista com o escritor da América Latina é a condição social de Felipe Montero. Professor inconformado com a impossibilidade de dedicar-se à construção de seu livro, ele se caracterizaria como um “escritor de domingo”, denominação criada por Angel Rama ao observar as condições dos intelectuais latino-americanos que não conseguem estabelecer-se financeiramente

²¹² MICHELET, Jules. Op. cit., p. VI. Trad.: “Michelet não multiplica os casos, ele recolhe a imensa quantidade de mulheres malditas em um ser ideal, único, que ele cria pela sua simpatia por todas essas vítimas desconhecidas. Ele toma um pequeno fio biográfico e dramático, a vida de uma única mulher durante trezentos anos. Nascido de sua fantasia, esse ser de sonho e realidade não possui segredos para com seu criador. Além dos fatos que a história testemunha, ele vai até os seus íntimos pensamentos, desenrolando a sua trama, os vendo nascer de maneira encadeada, até o golpe de desespero que a joga aos pés de Satã com ódio do Deus dos fortes.”

apenas com a profissão da escrita. Em suas palavras, “uma das mais penosas impressões da literatura hispano-americana é o sub-reptício ar de produto de *écrivains de dimanche*. A pressa, a improvisação, a falta de tensão e de rigor, junto com a espontaneidade muitas vezes genial, são a tônica da literatura do continente”²¹³.

Aceito, então, o fato de Felipe Montero representar, de certa forma, o escritor latino-americano, com o objetivo de ler a sua trajetória ao mundo de Aura e Consuelo como um processo de libertação, entraremos no terreno da mitologia. Embora, como ficou exposto no capítulo precedente, o espaço da casa das duas mulheres apresente subsídios para a realização de uma leitura negativa, o que pretendemos mostrar agora é que por trás dessa leitura tão explícita é possível encontrar informações que viabilizam uma leitura palimpsesta oposta. Apesar de o texto caracterizar-se como sendo uma novela, cujo pressuposto básico é a valorização da ação em detrimento da complexidade do conteúdo, iremos buscar na sua estrutura elementos que nos auxiliem na legitimação da proposta de libertação.

Para podermos compreender melhor a inserção da mitologia, é preciso contextualizar ligeiramente a obra de Fuentes. *Aura* é uma obra contemporânea que se vale do fantástico, recurso utilizado de maneira intencionalmente ideológica no movimento vanguardista*. Esse movimento tinha como objetivo central, *grosso modo*, foi a oposição ao discurso lógico-racional que a literatura vinha utilizando como consequência de suas origens burguesas no século XIX. Para tanto os escritores latino-americanos, com o objetivo de rechaçar esse discurso, inspiraram-se também no movimento irracionalista europeu que impregnou as diversas áreas da atividade intelectual ocidental, dentre elas, obviamente, a literatura. Ao contrário de mais uma cópia, essa última inspiração constitui-se como um “fermento cultural” pois possibilitava aos artistas se valerem de uma manifestação intelectual forânea para a valorização de sua própria cultura. Angel Rama informa-nos que

²¹³ AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.) *Ángel Rama. Literatura e Cultura na América Latina*. (trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto). São Paulo : EDUSP, 2001, p. 51-52.

* Movimento hispano-americano correspondente ao modernismo brasileiro.

correntes basicamente alheias ao movimento, como a antropologia ou a psicanálise, fizeram contribuições que serviram aos refutadores da razão. Dessas contribuições nenhuma foi mais vivamente incorporada à cultura contemporânea do que a nova visão do mito, à qual, em algumas de suas expressões, pareceu substitutiva das religiões que tinham sofrido profunda crise no século XIX. Partindo das revisões promovidas pela antropologia inglesa (...), essa concepção do mito foi retomada pelos psicanalistas do século XX (Sigmund Freud, Otto Rank, Ferenczi, Carl Jung), assim como pelos estudiosos da religião (Georges Dumézil, Mircea Eliade) e inundou o século XX.²¹⁴

A reutilização de traços míticos, entretanto, não se restringiu ao movimento vanguardista, perdurando até a contemporaneidade como afirma Reinaldo Marques. Segundo ele, com esse procedimento “ao reler/reescrever os mitos em outro espaço-tempo, o escritor latino-americano produz deslocamentos, conferindo à organização dos textos literários um caráter híbrido”²¹⁵.

Uma vez que o resgate mítico faz parte do método criativo dos escritores latino-americanos, nossa análise pretende demonstrar em que medida ele contribui para a libertação do personagem, mostrando, como afirma Bella Josef, um dos exemplos da “madureza que atravessa a América, [pela] visão artística complexa e e qualidade técnica a que não faltam virtuosismos formais (como o de Carlos Fuentes) e [pela] procura do mito, consciente da necessidade de voltar a certo irracionalismo que nos devolva o sentido original da realidade”²¹⁶. Qual a relação que se estabelece entre esses mitos tão recônditos no tempo e *Aura*? Segundo Rama, “essa retomada restabelece um contato fecundo com as fontes vivas da invenção mítica, inextinguíveis em todas as sociedades humanas (...). Assiste-se assim ao reconhecimento de um universo dispersivo, de livre associacionismo e incessante invenção, que correlaciona idéias e coisas, de particular ambigüidade e oscilação.”²¹⁷

²¹⁴ AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Op. cit., p. 275.

²¹⁵ MARQUES, Reinaldo. “Arcabouços míticos”. Pensando a literatura latino-americana. Suplemento literário, Minas Gerais, nº 64, out. 2000. Nesse texto, o autor utiliza como exemplos da inserção do mito na literatura as obras *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter (1928) e *Os sinos da agonia* (1974), de Mário de Andrade e Autran Dourado, respectivamente.

²¹⁶ JOSEF, Bella Karacuchansky. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro : F. Alves, Brasília : INI, 1982, p. 294.

²¹⁷ Ibid., p. 277-278.

Isto posto, Rama nos dá uma base excelente para a compreensão de *Aura*. Encontramos, de fato, na novela a criação de um universo verdadeiramente dispersivo, apontando para vários traços religiosos pertencentes a distintos povos que compõem a cultura sincrética da América Latina. Descobrimos, enfim, traços culturais que podem ser rastreados em povos primitivos indígenas, africanos e europeus associados a elementos cristãos, como apontamos no capítulo III, sendo utilizados por uma feiticeira *sui generis* inspirada pela obra de Jules Michelet.

Voltando à questão anunciada no primeiro parágrafo desse capítulo, como localizar indícios que possibilitem uma leitura positiva das personagens em meio a esse mundo repleto de enfeitiçamento, de opressão e de uma aparente ausência de livre-arbítrio? O primeiro indício, na verdade, é encontrado já no início da narrativa, na epígrafe da obra, quando Fuentes apresenta uma leitura positiva da mulher. Rememoremos: “El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer”. Diante de uma leitura negativa do elemento feminino, parece-nos que tal epígrafe tornar-se-ia contraditória. Essa idéia da mulher como viabilizadora de segurança e repouso é confirmada pelo próprio nome da personagem Consuelo, consolo em português.

Entretanto, o que viabilizará efetivamente essa libertação do personagem Felipe Montero é a possibilidade que ele tem de “voltar atrás”, ou seja, de reviver o seu passado, na figura do general Llorente. Processo este promovido por Consuelo por meio de um complexo enfeitiçamento que gira em torno de um ritual envolvendo a realização de sacrifício animal, a utilização de ervas alucinógenas, o ato sexual, a presença da boneca de pano e a leitura das memórias de seu marido. Associados a essas ações ritualísticas estão dois elementos simbólicos de extrema significação no processo, confirmando o caráter libertário proposto, quais sejam, a casa colonial e o ambiente de feitiçaria.

Segundo Mircea Eliade, esse “voltar atrás” caracteriza-se como um procedimento iniciático denominado *regressus ad uterum*, existente em inúmeros

povos primitivos. Acrescenta o estudioso das religiões que o retorno individual ao passado “é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende”²¹⁸. Todos esses processos contêm um modelo mítico que relata as aventuras de heróis ou xamãs que realizaram na maioria das vezes os seguintes pontos:

- 1) Um herói sendo tragado por um monstro marinho e emergindo vitorioso depois de evadir-se do ventre do monstro;
- 2) A travessia iniciatória que consiste na descida perigosa a uma caverna ou greta, assemelhadas à boca ou ao útero da Mãe-Terra. Todas essas aventuras constituem de fato provas iniciatórias, após as quais o herói vitorioso adquire um novo modo de ser.²¹⁹

Todos os heróis têm em comum essa passagem, embora nem todos os mitos descrevam um mesmo percurso. O herói viaja e percorre dois caminhos: do real, racional e lógico para o imponderável, irracional e não-lógico. Seu destino é o de ligar as lógicas aparentemente irreconciliáveis desses dois mundos, trazendo a sabedoria que criará as regras para uma convivência harmônica entre eles.

Quanto às etapas mencionadas anteriormente, é claro que a primeira caracterização não apresenta relações com a novela, entretanto, a segunda pode ser lida a partir da aproximação entre a casa de Consuelo e o útero materno. As similaridades são óbvias, começando pela sua composição úmida, escura e telúrica. Além disso, e eis outro motivo pertinente da importação de Fuentes, a personagem feiticeira por si só representa esse universo uterino, na medida em que suas raízes estão, como foi analisado no primeiro capítulo, em épocas primitivas quando se cultuava uma divindade denominada *Terra Mater*. Desde então, a sua relação com a terra sempre foi mantida durante todo a sua mutação. Segundo Barros, “as grutas ou cavernas, onde se davam as reuniões noturnas das bruxas, funcionavam como o ventre da terra, o ventre materno, onde as exalações úmidas e férteis as inundavam e devolviam a elas (...) o Conhecimento”²²⁰.

²¹⁸ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo : Perspectiva, 2000, p. 75.

²¹⁹ Ibid., p. 76.

²²⁰ BARROS, Maria Nazareth Alvim de. Op. cit., p. 367.

Esse retorno positivo a um útero simbólico é confirmado também pela utilização constante da cor verde, já examinada no capítulo III sob outro prisma. Conforme aponta-nos Cecilia Eudave

La color verde es parte importante en el mundo de la sicología y de la psiquis humana y se ha desarrollado un complejo estudio terapéutico basado en que el color verde en cuanto color representa: el *regressus ad uterum*. La necesidad del hombre de buscar un entorno natural que ayude a escapar de lo artificial, del mundo moderno ha llevado a los estudiosos de estas áreas a comprobar que es el color verde el que recupera consciente o inconscientemente esta tranquilidad frente a esta inquietud.²²¹

Temos, então, a partir dessas associações, caracterizado um espaço que se aproxima das grutas aludidas por Eliade. Da mesma forma, temos bem delimitado um processo de saída de um ambiente externo, representado pelo México contemporâneo onde vive Felipe Montero, até um ambiente interno, representado, por sua vez, pela casa das duas mulheres.

O “momento-limite” da entrada de Felipe a casa de Consuelo baliza muito bem essa diferenciação de ambiente. Temos, então, a descrição de um limiar, termo empregado por Eliade ao mencionar o espaço que separa o plano sagrado do profano. Conforme o estudioso das religiões, “o limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado”²²². Observemos atentamente como se dá essa entrada:

Toca en vano con esa manija, esa cabeza de *perro* en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un *feto canino* en los museos de ciencias naturales. Imaginas que el *perro* te sonríe y sueltas su contacto helado. La puerta cede al empuje levisimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo de su

²²¹ EUDAVE, Cecilia. “Simbolismo y ritualidad en la novela *Aura* de Carlos Fuentes”. disponível em : <http://www.literaturas.com/auracarlosfuentesceudave.htm>. Esta relação é confirmada por Chevalier e Gherbrant. Cf. CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. Op. cit., p. 939. Trad.: “A cor verde é parte importante no mundo da psicologia e da psique humana e se desenvolveu um complexo estudo terapêutico baseado no fato de que o verde enquanto cor representa: o regressus ad uterum. A necessidade do homem em buscar um ambiente natural que o ajude a escapar do artificial, do mundo moderno levou os estudiosos destas áreas a comprovar que é a cor verde a que recupera consciente ou inconscientemente esta tranquilidade frente a esta inquietude.”

²²² ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Op. cit., p. 29.

prisa. Tratas inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado.²²³ [grifos nossos]

Convém analisarmos rapidamente o significado simbólico do animal referido três vezes nesse excerto, mostrando a possibilidade de lê-lo de maneira oposta à leitura do capítulo anterior que atribuía à cena um caráter assustador. Verificaremos que o cão é comparado a um feto, outro signo que remete ao ventre. Esse objeto localiza-se justo em um lugar de transição entre dois espaços: o externo, a cidade, e o interno, a casa. Em muitas culturas, inclusive a ocidental, o cão está associado à morte e atua como um animal psicopompo. Felipe Montero, ao fechar a porta, deixa de lado o mundo externo, concreto, de onde vem para penetrar no mundo escuro e verde-rubro Consuelo.

Continuando o percurso desse limiar, antes mesmo de ingressar na casa, o protagonista precisa atravessar um pátio escuro. Uma espécie de “entre-lugar” entre o mundo exterior e interior: “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado - patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso -. Buscas en vano una luz que te guíe”²²⁴. A escuridão, a umidade, o musgo, o caráter adormecedor confirmam o aspecto uterino do espaço. E a descrição úmida e ctônica prossegue: “El olor de la *humedad*, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la *humedad* y el encierro. Cuentas en voz baja hasta veintidós y te detienes, con la caja de fósforos entre las manos, el portafolio apretado contra las costillas. Tocas esa puerta que huele a pino viejo y *húmedo*.”²²⁵ [grifos nossos]

²²³ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 11. Trad.: “Tocas em vão com essa aldrava, essa cabeça de *cão* de cobre, gasta, sem relevos: semelhante à cabeça de um feto canino dos museus de ciências naturais. Imaginas que o *cão* te sorri e soltas seu contato gelado. A porta se abre ao levíssimo empurrão, de teus dedos, e antes de entrar olhas pela última vez sobre o teu ombro, franze a sobancelha porque a longa fila imobilizada de caminhões e carros chia, apita, solta o fumo de sua presa. Tratas inutilmente de reter uma só imagem desse mundo exterior indiferente.”

²²⁴ Ibid., p. 12. Ver nota nº 106.

²²⁵ Id. Trad.: “O cheiro da *umidade*, das plantas podres, te envolverá enquanto marcas teus passos, primeiro sobre os ladrilhos de pedra, em seguida sobre essa madeira rangente, fofa pela *umidade* e pela clausura. Contas em voz baixa até vinte e dois e te deténs, com a caixa de fósforos

Quando propomos que Fuentes ao escrever *Aura* recria um ritual mítico, não estamos necessariamente dizendo que o autor se vale de uma estrutura específica tomada de algum mito primitivo. O motivo central que, na verdade, legitima o trajeto de Felipe Montero como um percurso dessa ordem é a construção de uma trajetória semelhante ao percurso genérico realizado por heróis ou xamãs – compilado e analisado por Mircea Eliade –, associado à utilização de traços religiosos pertencentes a outras geografias. Nesse sentido, Carlos Fuentes apropria-se de maneira descontextualizada de informações retiradas de universos pertencentes a sociedades distintas e recria em sua obra um ritual particular, único, porém com traços identificáveis às diferentes fontes. Tal comportamento foi, convém lembrar, ação comum aos escritores latino-americanos que se valiam de mitos primitivos para a construção de suas obras, obtendo narrativas heterogêneas a partir de reelaborações bastante particulares.

Carlos Fuentes apropria-se de um percurso mítico primitivo, insere em sua estrutura elementos concomitantemente representativos das diferentes culturas, reorganizando-os e instaurando um espaço literário híbrido de conotação mítico-sacral*. Nesse sentido, ao utilizar-se das cores, da boneca, do sacrifício e das ervas, ele realiza um procedimento comum a literatura latino-americana que procura desgeografizar os traços míticos reapropriados, retirando deles aquilo que se configura como exótico e circunstancial, realçando, por fim, seus traços universais. Depois disso, o autor inscreve-os em sua obra particularizando-os de novo, criando-lhes novas possibilidades de significação.

entre as mãos, o porta-fólio apertado contra as costelas. Toca nessa porta que cheira a pinho velho e úmido.”

* A expressão “mítico-sacral” é tomada de empréstimo de José Hildebrando Dacanal em que o autor a emprega para substituir as expressões “fantástico” e “mágico”. A sua apreensão está diretamente relacionada ao seu conceito oposto, qual seja, o “lógico-racional”, termo empregado para definir as características das estruturas conscienciais presentes na ficção real-naturalista européia e seus derivados. Para uma consciência de estruturas lógico-racionais, o mundo exterior existe e é interpretado na medida em que possuir objetividade empírica e lógica, rejeitando tudo o que não possuir tal objetividade. Nesse sentido, “*uma consciência mítico-sacral, ao contrário, é capaz de aceitar como existentes entidades que não possuam existência nem empírica nem lógica*”. (p. 42). Dito isto, toda vez que mencionarmos a expressão mítico-sacral em *Aura*, estamos nos referindo a este universo cuja composição temporal e espacial difere da representação realista do mundo.

Um outro elemento reapropriado de maneira descontextualizada e inserido na narrativa sutilmente, embora não pertença aos mencionados no capítulo III, é a clarabóia localizada no quarto de Felipe. Esse detalhe, que na verdade constitui-se como uma abertura no teto, uma rotura, confirma o caráter mítico-sacral, uma vez que faz referência indireta ao espaço sagrado de povos primitivos. Conforme Eliade, nesses povos havia uma relação intrínseca entre o Cosmos, a casa e o corpo, o que conferia à abertura no telhado de suas casas um caráter sagrado; essa “abertura torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra”²²⁶.

Além da arquitetura da casa, o que autoriza também a relação com a estrutura mítico-sacral é a questão temporal. Mesmo não havendo nenhuma informação que torne explícita a diferença temporal entre o espaço externo e o interno, há indícios relevantes que deixam entrever a anacronia entre eles. Já no princípio da narrativa, percebemos a caracterização realista do meio urbano da Cidade do México da década de 60. Na medida em que Felipe avança em direção a casa, percebemos a sugestão de um movimento temporal regressivo, explicitado primeiramente pela arquitetura do velho centro da cidade:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 em esse conglomerado de viejos palácios coloniales convertidos em talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de águas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado - 47 - encima de la nueva advertencia pintada com tiza: ahora 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonolas no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezontlé, los nichos con sus santos trunks coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca.²²⁷

²²⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Op. cit., p. 55, 147.

²²⁷ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. Cit., p. 11. Trad.: “Caminas com lentidão, procurando distinguir o número 815 nesse conglomerado de velhos palácios coloniais convertidos oficinas de reparação, relojoarias, lojas de sapatos e vendas a varejo de águas frescas. As nomenclaturas foram revisadas, superpostas, confundidas. O 13 junto ao 200, o antigo azulejo numerado – 47 – em cima da nova advertência pintada com giz: agora 924. Levantarás o olhar aos segundos andares: ali nada muda, o conjunto de sons misturados não perturba, as luzes de mercúrio não iluminam, as bagatelas expostas não adornam esse segundo rosto dos edifícios. Bloco de tezontlé, os nichos com seus santos mutilados coroados pelas pombas, a pedra lavrada do barroco mexicano, os balcões de gelosia, as janelinhas e as calhas de folha, as gárgulas de pedra.”

O que aparentemente pode parecer uma caracterização não muito relevante, constituindo-se tão-só como a descrição de um espaço híbrido, na medida em que mistura construções antigas e novas, fato comum a bairros desvalorizados que perdem seu *status* social, ganha sustentação no interior da casa, quando verificaremos alusões mais consistentes do retorno ao tempo a partir de uma caracterização barroca remetendo, de certa forma, ao México colonial. Essa caracterização é encontrada:

a) na utilização de elementos antitéticos:

A presença de elementos que se contrapõem como a virgem e a anciã, os santos e os demônios, o racional e o irracional.

b) na alusão a metamorfoses:

Esse tema presente na literatura ocidental desde a Antiguidade, tornado obsessivo no barroco, é percebido através da relação entre Aura e Consuelo, Aura e Saga e Aura/Consuelo e a boneca de pano;

c) no espetáculo cromático:

Além da relação entre o verde e vermelho, constatamos a contraposição do claro e do escuro de maneira constante. Citaremos alguns fragmentos:

“Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado”²²⁸;

“Un tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar y darte cuenta de la nueva luz, grisácea y filtrada, que ilumina ciertos contornos”²²⁹;

“Empujas esa puerta (...) y las luces dispersas se trenzan en tus pestañas (...). Solo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces”²³⁰;

“Te moverás unos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue”²³¹;

“Asciendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas: recuerdas que deben ser cerca de las seis de la tarde y te sorprende la inundación de luz de tu recámara”²³²;

²²⁸ Ibid., p.12. Ver nota nº 106.

²²⁹ Ibid., p. 12-13. Trad.: “Um tapete fino, mal estendido, que te fará tropeçar e te dar conta da nova luz, griz e filtrada, que ilumina certos contornos.”

²³⁰ Ibid., p. 13. Trad.: “Empurras essa porta e as luzes dispersas se trançam em tuas pestanas. Só tens olhos para essas paredes de reflexos desiguais, de onde pestanejam dúzias de luzes.”

²³¹ Ibid., p. 18. Trad.: “Te moverás uns passos para que a luz dos castiçais não te segue.”

“Quisieras deja la puerta abierta, para que la luz del quinqué te guíe: es imposible, porque los resortes la cierran. (...) Podrías tomar el quinqué y descender con él. Renuncias porque ya sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras”²³³;

“Duermes, sin soñar, hasta que el chorro de luz te despierta”²³⁴.

Retomando a questão do modelo mítico reinterpretado por Fuentes, citaremos mais um fragmento da obra do estudioso das religiões procurando esclarecer o motivo pelo qual o retorno ao passado representa uma libertação. Segundo Eliade, esse percurso de “voltar atrás” “prepara um novo nascimento, mas esse não repete o primeiro, o nascimento físico. Especificamente, há uma renascença mística, de ordem espiritual - em outros termos, o acesso a um novo modo de existência (comportando a maturidade sexual, a participação na sacralidade e na cultura; em suma, a ‘abertura’ para o Espírito)”²³⁵.

Mircea Eliade recupera esse retorno às origens em povos distintos no tempo e no espaço procurando demonstrar que esse retorno existencial, ainda que específico aos povos primitivos, não é uma conduta que se restrinja apenas a mentalidade arcaica*. Em todos esses retrocessos, o objetivo último consiste, a partir de uma rememoração dos eventos pessoais e históricos vividos por um indivíduo, em “queimar” essas recordações, em aboli-las de alguma forma ao revivê-las, e em se destacar delas. Ainda nas palavras de Eliade, “não se trata mais, contudo, de apagá-las instantaneamente (...). Ao contrário, o importante é rememorar mesmo os detalhes mais insignificantes da existência (atual ou anterior), pois é graças a esta recordação

²³² Ibid., p. 19. Trad.: “Sobes atrás do ruído, em meio à escuridão, sem acostumar-te ainda às trevas: recordas que devem ser aproximadamente seis da tarde e te surpreendes com a inundação de luz em teu quarto.”

²³³ Ibid., p. 21. Trad.: “Gostarias de deixar a porta aberta, para que a luz do lampião te guie: é impossível, porque as molas a fecham. Poderias pegar o lampião e descer com ele. Desistes porque já sabes que essa casa sempre se encontra às escuras.”

²³⁴ Ibid., p. 28. Trad.: “Dormes, sem sonhar, até que o jorro de luz te desperta.”

²³⁵ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Op. cit., p. 76.

* Eliade menciona que Sigmund Freud descobrira este processo como elemento importante para as curas psicanalíticas. In: ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Op. cit., p. 74. Grosso modo, sua descoberta consistia no fato de que ao possibilitar aos seus pacientes, através da hipnose, o retorno a vidas pregressas, registradas no inconsciente, eles poderiam liberar algum sentimento reprimido a partir da consciência de sua origem. Cf.: TRATTNER, Ernest. “Freud. A teoria da mente”. In: *Arquitetos de idéias*. Porto Alegre : Globo, 1967, p. 280.

que se chega a “queimar” o passado, a dominá-lo, a impedir que ele intervenha no presente.”²³⁶ [grifos nossos]

Aplicando essa noção à narrativa, perceberemos ser esta a imposição de Consuelo a Felipe. É a leitura das memórias do general o fato desencadeador da ação. Foi a remuneração oferecida pela anciã para a leitura e finalização desses textos que fez com que aceitasse a proposta de emprego e permanecesse durante todo o tempo na casa das mulheres. É por intermédio, sobretudo, de sua leitura que ele sofre alterações significativas. A partir delas, o protagonista é obrigado a “rememorar” gradativamente fatos de seu passado remoto histórico e pessoal: “la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el Duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado Mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París.”²³⁷

Esses dados acima são observados por Felipe ainda no momento em que não havia descoberto a conexão de seu passado com o do general Llorente. Entretanto, é quando verifica algumas fotografias retiradas do baú de Consuelo que descobre essa relação:

Y detrás de la última hoja, los retratos. El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar (...). Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica (...). Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú.²³⁸

Sendo assim, é a partir dessa noção de “queimar” o passado que estabelecemos o eixo de ligação entre as concepções mítico-antropológicas expostas por Eliade e a nossa proposta de encarar a personagem feiticeira como agente de uma libertação. Como essa relação se estabelece? Eliade, mais uma vez, diz-nos que “o

²³⁶ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Op. cit., p. 82.

²³⁷ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 28. Trad.: “A infância em uma fazenda oaxaqueña do século XIX, os estudos militares na França, a amizade com o Duque de Morny, com o círculo íntimo de Napoleão III, o regresso ao México no estado Maior de Maximiliano, as cerimônias e vigílias do Império, as batalhas, a derrocada, o Encerramento das Campanhaas, o exílio em Paris.”

²³⁸ Ibid., p. 56. Ver nota nº 206.

retorno individual à origem é concebido como uma possibilidade de renovar e regenerar a existência daquele que a empreende (...) e pode ser efetuado para todos os tipos de finalidade e pode ter diversos significados”²³⁹.

Dessa forma, a rememoração de Felipe ao seu passado representa, na verdade, a possibilidade de “queimar” aquilo que lhe desagrade em termos ideológicos e pessoais. A rejeição do protagonista aos acontecimentos vivenciados pelo general é visível. Essa rejeição acontece tanto em relação aos fatos narrados quanto ao próprio estilo de escrita: “El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tu puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados (...). A falta de originalidade do general é explicitada pelo jovem escritor ao afirmar que em suas memórias não há “nada que no hayan contado otros”²⁴⁰. E ao fim do mesmo parágrafo: “Te desnudas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuye a estas memorias”²⁴¹. Memórias estas que narram, em francês, a vida de dependência e subserviência à Europa, mais especificamente, à França do século XIX quando era norma a cópia dos hábitos e dos costumes franceses, em que, como expressa Silviano Santiago, a “América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores”²⁴². Nas memórias, temos a descrição de um homem reacionário, cujo olhar direcionado ao México era evidentemente eurocêntrico.

Esse olhar é percebido quando o general menciona qual a sua visão em relação aos hábitos religiosos de Consuelo. Segundo ele, a realização de rituais de sacrifício por sua mulher não passavam de caprichos, excentricidades de uma mulher desejosa de manter sua juventude: “Un día la encontré, abierta de piernas, con la crinolina

²³⁹ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Op. cit., p. 75;

²⁴⁰ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 28. Trad.: “O francês do general Llorente não goza das excelências que sua mulher atribuiu. Confessas para ti mesmo que podes melhorar consideravelmente o estilo, enxugar essa narração difusa dos fatos passados.”

²⁴¹ Id. Ibid., p. 28.

²⁴² SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In : *Uma literatura nos trópicos*. Ensaio sobre dependência cultural. São Paulo : Perspectiva : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, p. 16.

levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que *tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage*²⁴³.

Além da consideração de seus rituais como “imaginación enfermiza”²⁴⁴, o general concebe também a utilização das ervas como coisas inúteis: “Le adverti a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín”²⁴⁵. Como observamos nos capítulos II e III, o uso das ervas além de pertencer ao mundo da feiticeira medieval, é componente constitutivo de inúmeras tribos indígenas e africanas e elemento de suma importância para o imaginário cultural pré-hispânico. Plantas estas que exigiam um conhecimento empírico profundo passado de geração a geração. Importância negada pelo general, mas recuperada por Felipe Montero. O protagonista na medida em que transita nesse espaço, antes mesmo de recuperar a memória do que fora no passado, é obrigado a recuperar de sua memória pessoal a relevância e o valor inestimáveis das plantas. Como expõe Eliade, essa memorização pode dar-se tanto em relação a uma existência passada como atual. Vejamos o fragmento:

Tocas las paredes húmedas, lamosas; aspiras el aire perfumado y quieres descomponer los elementos de tu olfato, reconocer los aromas pesados, suntuosos, que te rodean. El fósforo encendido ilumina, parpadeando, ese patio estrecho y húmedo, embaldosado, en el cual crecen, de cada lado, las plantas sembradas sobre los márgenes de tierra rojiza y suelta. Distingues las formas altas, ramosas, que proyectan sus sombras a la luz del cerillo que se consume, te quema los dedos, te obliga a encender uno nuevo para terminar de reconocer las flores, los frutos, los tallos que *recuerdas mencionados en crónicas viejas*: las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas de beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas; la belladona. Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras *tú recreas los usos de esse herbario que dilata as pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa*.²⁴⁶ [grifos nossos]

²⁴³ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 39. Trad.: “Um dia a encontrou, de pernas abertas, com a criolina levantada a sua frente, martirizando um gato e não soube chamar a sua atenção porque te pareceu que *tu fazias isso de uma maneira tão inocente, por pura infantilidade*.”

²⁴⁴ Ibid., p. 55.

²⁴⁵ Id. Ver nota nº 21.

²⁴⁶ FUENTES, Carlos. Op. cit., p. 44. Ver nota nº 184.

É interessante notar a constatação da positividade dessas ervas por Felipe e, principalmente, a reiteração do verbo “consolar” no final do fragmento, o que nos indica mais uma vez a relação da personagem Consuelo com uma atitude benéfica frente ao futuro do protagonista. Gabriel Séailles, no prefácio do livro de Michelet fala-nos da importância das ervas no universo das feiticeiras, bem como de sua denominação: “renversant la médecine comme la foi, à rebours, elle fait sortir la vie de la mort, des poisons fait des remèdes; mesurant les doses “avec l’audace du génie”, pour calmer, pour stimuler, elle emploie la jusquiame, la belladone, le datura, cette grande famille de plantes, qu’on nomme avec raison les *consolantes* (solanées)”.²⁴⁷

Evidentemente, não é sem razão que Fuentes menciona as ervas *belladona*, *beleño*, *gordolobo* e *dulcamara*. Nos mínimos detalhes o autor parece querer mostrar a ambivalência de seus elementos. Assim como há ambivalência entre o natural e o sobrenatural, a libertação e o aprisionamento, essas plantas apresentam funções distintas conforme a sua aplicação. Da mesma maneira que, como citou Séailles, elas servem como venenos, servem também como remédios. Todas são alucinógenas, entretanto, podem ser analgésicos e antiespasmódicos como as duas primeiras, calmantes como a terceira e descongestionantes e expectorantes como as duas últimas²⁴⁸.

Esse conhecimento eminentemente oral, ligado ao imaginário da bruxa e pertencente também às culturas africanas e indígenas é implantado, transposto, para o universo de *Aura*. Esse poder ambíguo é verificado no texto, na medida em que as ervas servem tanto para enfeitiçar Felipe, quanto para curar os males físicos de Consuelo. Em um dos momentos da narrativa, a visão depreciativa do protagonista em relação à anciã nos revela de maneira implícita esse conhecimento natural: “Se alejará, pisando los tapetes con sus pequeños pies de muñeca antigua, apoyada en ese bastón, escupiendo, estornudando como si quisiera expulsar algo de sus vías respiratorias, de

²⁴⁷ MICHELET, Jules. Op. cit., p. IX. Trad.: “Invertendo a medicina como a fé, ao contrário, ela faz sair da morte, dos venenos faz remédios; medindo as doses ‘com a audácia do gênio’, para acalmar, para estimular, ela emprega a jusquiama, a beladona, a datura, esta grande família de plantas, que chamamos com razão de consolantes (consoladoras).”

²⁴⁸ Disponible em: <http://www.ecoaldea.com/propiedades/propiedades.htm>.

sus pulmones congestionados”²⁴⁹. Portanto, o que serviu no capítulo anterior para caracterizar a personagem de maneira depreciativa, transforma-se, nessa perspectiva, em um símbolo que se associa à libertação proposta, uma vez que essas plantas possuem o poder de purificar, depurar, desintoxicar o organismo liberando substâncias prejudiciais aos diversos órgãos. Depuração esta, exigida a Felipe antes de seu processo de escrita.

A análise das plantas constitui-se como procedimento essencial para a libertação de Felipe. Como prova disso, basta lembrarmos que é pelo jardim que ele entra na casa. Entretanto, nesse momento, ainda não lhe é permitido a observância das plantas. Constata-se que há uma interdição à visão, como a indicar que o protagonista ainda não está preparado para uma perfeita apreensão dos significados. Relembremos o fragmento:

Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado - patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso -. Buscas en vano una luz que te guíe. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos: - No... no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos.²⁵⁰

Convém salientar também que a Felipe não são exigidas predominantemente, nessa ocasião, suas capacidades sensitivas. O que lhe é exigido para entrar no mundo da feiticeira são ações mecânicas, destituídas de uma maior subjetividade: “Trece. Derecha. Vientedós”, repete o jovem mental e automaticamente ao dirigir-se ao quarto da anciã. É como se Consuelo tivesse consciência dessa mecanicidade do protagonista. Mecanicidade que pode ser confirmada nos fragmentos precedentes sua entrada na casa, quando o narrador descreve o trajeto realizado todos os dias por Felipe do café até seu trabalho, descrevendo ações contínuas e repetitivas:

²⁴⁹ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. Cit., p. 53. Ver nota nº 31.

²⁵⁰ Ibid., p. 12. Trad.: “Fechas o vestíbulo atrás de ti e procuras penetrar a escuridão desse beco coberto – pátio, porque podes sentir o cheiro do musgo, a umidade das plantas, as raízes apodrecidas, o perfume adormecedor e espesso –. Buscas em vão uma luz que te guie. Buscas a caixa de fósforos no bolso de teu paletó mas essa voz aguda e estridente te adverte de longe: / - Não... não é necessário. Lhe peço. Caminhe treze passos até a frente e encontrarás a escada a tua direita. Suba, por favor. São vinte e dois degraus. Conte-os.”

Esperas el autobús, enciendes un cigarrillo, repites en silencio las fechas que debes memorizar para que esos niños amodorrados te respeten. Tienes que prepararte. (...) Tienes que prepararte. Metes la mano en el bolsillo, juegas con las monedas de cobre, por fin escoges treinta centavos, los aprietas con el puño y alargas el brazo para tomar firmemente el barrote de fierro del camión que nunca se detiene, saltar, abrirte paso, pagar los treinta centavos, acomodarte difícilmente entre los pasajeros apretujados que viajan de pie, apoyar tu mano derecha en el pasamanos, apretar el portafolio contra el costado y colocar distraídamente la mano izquierda sobre la bolsa trasera del pantalón, donde guardas los billetes.

Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlos sino al día siguiente, cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín, pidas el desayuno y abras el periódico.²⁵¹

Nessa perspectiva, observaremos que essa libertação dá-se em menor grau também em um plano corporal e psíquico. No decorrer da narrativa, perceberemos o despertar de seus sentidos e de seu onirismo. Sua audição, por exemplo, é despertada no instante em que, pela ausência de luz, é obrigado a escutar os movimentos de Aura: “te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta”²⁵². Pelo mesmo motivo seu tato será aguçado: “sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tato”²⁵³. Quanto à questão onírica, é importante observar que Felipe após inserir-se na casa das duas mulheres desperta sua capacidade de sonhar: “Cansado, te desvistes lentamente, caes en el lecho, te duermes pronto y por primera vez en muchos años sueñas ...”²⁵⁴.

Outra demonstração de que os sentimentos negativos experimentados por Felipe fazem parte de um processo necessário de mudança, constata-se no momento em que o protagonista é induzido a dormir no quarto de Aura. Nessa noite, a jovem,

²⁵¹ Ibid., p. 10. Trad.: “Esperas o ônibus, acendes um cigarro, repetes em silêncio as datas que debes memorizar para que esses meninos sonolentos te respeitem. Tens que te preparar. Tens que te preparar. Colocas a mão no bolsinho, brincas com as moedas de cobre, por fim separas trinta centavos, aperta-os com o punho e estendes o braço para pegar firmemente a barra de ferro do ônibus que nunca se detém, saltar, abrir caminho, pagar os trinta centavos, acomodar-te com dificuldade entre os passageiros apertados que viajam em pé, apoiar tua mão direita no corrimão, apertar o portfólio contra si e colocar distraidamente a mão esquerda sobre o bolso traseiro da calça, onde guardas as passagens. / Vivirás esse dia, idéntico aos demais, e não voltarás a recordá-lo senão no dia seguinte, quando te sentares de novo à mesa do café, pedires o café da manhã e abrires o periódico.”

²⁵² Ibid., p. 19. Ver nota nº 127.

²⁵³ Ibid., p. 21. Trad.: “sabes que essa casa sempre se encontra às escuras. Te obligarás a conhecê-la e reconhecê-la pelo tato.”

²⁵⁴ Ibid., p. 35. Trad.: “Cansado, te despes lentamente, cais no leito, dormes de imediato e pela primeira vez em muitos anos sonhas.”

num ato ritualístico, oferece-lhe a farinha contida na boneca de pano, lava o seu corpo, tudo sob os olhos da anciã e sob a presença do Cristo mexicano. Após o ritual, que culmina em um ato sexual ritualístico, Felipe sente-se cansado, insatisfeito. Em seu sonho sente uma “vaga melancolía, [una] opresión en el diafragma, [una] tristeza que no se deja apresar por su imaginación”²⁵⁵. Entretanto, ao despertar, toma consciência parcial do que de fato acontecera, insinuando que o resultado da ação promovida por Aura foi uma confusão de sentidos que lhe proporcionou a capacidade da premonição: “Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble”²⁵⁶. Um estado de sensibilidade tipicamente iniciatório que antecede a descoberta de seu passado. Essa utilização do ato sexual como parte de um ritual também é encontrada em muitos povos. Segundo Barros, “em muitas civilizações, os rituais, os sacrifícios, os sacramentos e, principalmente, o sexo foram empregados com o fim de atualizar, no tempo e no espaço, a presença real da divindade, transmitindo ao ser humano suas influências benfazejas”²⁵⁷.

O jovem escritor precisa estar preparado para ter acesso à memória de sua vida pregressa. A dor apresentada por Felipe, analisada no capítulo anterior, está menos ligado a um sugestivo enfeitiçamento puro e simples com o intuito de criar uma ambientação de suspense e terror viabilizador do fantástico, e mais relacionado com o processo de morte metafórica a que ele necessariamente precisa passar para conseguir renascer outra vez. Lembremos que, como dissera Eliade ao caracterizar o modelo mítico de *regressus ad uterum*, o herói necessita passar por iniciações para adquirir um novo modo de ser. Essa leitura é sugerida pelo próprio texto quando Aura menciona

²⁵⁵ Ibid., p. 49. Trad.: “vaga melancolia, [uma] opressão no diafragma, [uma] tristeza que não se deixa capturar por sua imaginação.”

²⁵⁶ Id. Trad.: “Levas as mãos às têmporas, procurando acalmar teus sentidos em desordem; essa tristeza vencida insinua-se em ti, com voz baixa, na recordação inacessível da premonição, que buscas tua outra metade, que a concepção estéril da noite passada engendrou teu próprio duplo.”

²⁵⁷ BARROS, Maria N. Alvim de. Op. cit., p. 28.

que “hay que morir antes de renacer...”²⁵⁸, quando Felipe tenta persuadi-la a fugir da casa sob pena de tornar-se escrava de sua tia.

Felipe, a julgar pela sua formação européia, ainda está fortemente ligado a valores eurocêntricos para poder entender a dimensão da afirmação de Aura e aceitar o universo irracional da casa de Consuelo. Na realidade, é a mudança desse olhar que será o objetivo final de todo o processo realizado pelo escritor. Mudança esta que parece ter sido sentida pelo protagonista logo depois de seu primeiro dia na casa: “tú tomas el lugar de Aura, estiras las piernas, enciendes un cigarrillo, invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera porque sabes que esta vez encontrará respuesta...”²⁵⁹. Que respostas seriam essas? Ou, ainda melhor, respostas a quais perguntas? Para tentar responder a essa questão é preciso, sem dúvida, levantarmos o principal objetivo do protagonista que é repetido algumas vezes no decorrer da narrativa: construir “una gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento”.²⁶⁰ [grifos nossos]

Eis o motivo pelo qual é necessário a Felipe Montero retornar ao seu passado remoto antes da construção de sua obra. É preciso perceber que a História que fora escrita é uma “narración difusa de los hechos pasados”, cuja representação da América Latina é vista sob o ângulo do vencedor que negou e nega absolutamente a complexa heterogeneidade de culturas dos povos vencidos. Para isso é necessário “queimar” seu passado de dependência e não construa sua obra com informações já contadas por

²⁵⁸ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 51. Trad.: “É preciso morrer antes de renascer.”

²⁵⁹ Ibid., p. 24. Trad.: “Tu tomas o lugar de Aura, esticas as pernas, ascendes um cigarro, invadido por um prazer que jamais conhecesses, que sabias parte de ti, mas que somente agora experimentas plenamente, liberando-te, arremessando-te para fora porque sabes que desta vez encontrarás respostas...”

²⁶⁰ Ibid., p. 31. Trad.: “uma grande obra de conjunto sobre os descobrimentos e conquistas espanholas na América. Uma obra que resuma todas as crônicas dispersas, as torne inteligíveis, encontre as correspondências entre todos os empreendimentos e aventuras do século de ouro, entre os protótipos humanos e o fato maior do renascimento.”

tantos outros historiadores. É nesse sentido que se explica a anacronia do espaço das duas mulheres. Qual o sentido de a casa remeter ao México colonial? Qual a relevância desse fato para o ritual proposto? Na verdade, esse lugar é a representação dessa hibridez negada tão necessária à literatura engajada do começo da nova narrativa histórica. Essa casa colonial, relegada a um espaço periférico, excêntrico, na Cidade do México, representa o retorno ao que ficara esquecido depois da Reforma liberal: sua tradição. Octávio Paz confirma:

Si la independencia corta los lazos políticos que nos unían a España, la Reforma niega que la nación mexicana, en tanto que proyecto histórico, continúe la tradición colonial. Juárez y su generación fundan un Estado cuyos ideales son distintos a los que animaban a Nueva España o a las sociedades precortesianas. El Estado mexicano proclama una concepción universal y abstracta del hombre: la República no está compuesta por criollos, indios y mestizos, como con gran amor por los matices y respeto por la naturaleza heteróclita del mundo colonial especificaban las Leyes de Indias, sino por hombres, a secas. Y a solas.²⁶¹

Não é o intuito do filósofo e poeta justificar a sociedade colonial, como afirma em seu *Labirinto*, nem é tampouco nosso intento contrabalançar a equidade entre passado e presente mexicano, mas sim entender o anacronismo empregado por Fuentes. Octavio Paz, mesmo não crendo em uma criação verdadeira e original na América, com exceção das artes pré-colombianas, diz-nos que, apesar de suas limitações, “la gran poesía colonial, el arte barroco, las Leyes de Indias, los cronistas, historiadores y sabios y, en fin, la arquitectura novohispana, en la que todo, aun los frutos fantásticos y los delirios profanos, se armoniza bajo un orden tan riguroso como amplio, no son sino reflejos del equilibrio de una sociedad en la que también todos los hombres y todas las razas encontraban sitio, justificación y sentido”²⁶².

* Processo de reestruturação legal e judicial do estado mexicano, de raiz liberal, iniciado por Benito Juárez (1806-1872).

²⁶¹ PAZ, Octavio. Op. cit., p. 226. Trad.: “Se a Independência corta os laços políticos que nos uniam à Espanha, a Reforma nega que a nação mexicana, enquanto projeto histórico, continue a tradição colonial. Juárez e sua geração fundam um Estado cujos ideais são distintos daqueles que animavam a Nova Espanha ou as sociedades pré-cortesianas. O Estado mexicano proclama uma concepção universal e abstrata do homem: a República não está composta por crioulos, índios e mestiços, como, com grande amor pelos matizes e respeito pela natureza heteróclita do mundo colonial, especificavam as Leis das Índias, mas seca e somente por homens”.

²⁶² Ibid., p. 244. Trad.: “A grande poesia colonial, a arte barroca, as Leis das Índias, os cronistas, historiadores e sábios e, enfim, a arquitetura novo-hispânica, em que tudo, mesmo os frutos

Nesse aspecto, a casa constitui-se como a metáfora do passado colonial mexicano. Embora escura e sombria, é um símbolo de resistência frente ao desenvolvimento tecno-industrial que equiparou o México a qualquer grande centro, e frente à negação progressiva desse povo a seu passado indígena: “El mexicano condena en bloque toda su tradición, que es un conjunto de gestos, actitudes y tendencias en el que ya es difícil distinguir lo español de lo índio”²⁶³, confirma-nos Paz, e mais adiante reitera: “el mexicano no quiere ser ni índio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega”²⁶⁴.

É necessário ao escritor latino-americano da nova narrativa histórica criar uma obra original que leve em consideração o hibridismo e o sincretismo da América Latina representados, na casa, pela mistura de elementos pagãos e cristãos. Que leve em conta a distinta composição heterogênea cuja mestiçagem é intrínseca e não pode ser negada e que encontre as correspondências entre todas as empresas e aventuras do século de ouro, como o quer Felipe Montero.

Uma dessas correspondências está justo na relação estabelecida entre a bruxa européia e as culturas autóctones da América colonizada. Segundo a historiadora Laura de Mello e Souza, no imaginário Europeu essas noções são confundidas e, de maneira generalizada, os rituais dos povos pré-hispânicos passaram automaticamente a ser vistos como feitiçaria: “sacerdotes maias, incas ou astecas, xamãs, caraíbas e pajés tupis, enfim, todos os responsáveis pelo espaço sagrado foram quase sempre chamados de bruxos e feiticeiros – termo aliás empregado por muitos até os dias de hoje, mas que se cunhou no Quinhentos, no rastro da demonologia e da caça às bruxas européia.”²⁶⁵

fantásticos e os delírios profanos, se harmoniza de acordo com uma ordem tão rigorosa quanto ampla, não são senão reflexos do equilíbrio de uma sociedade na qual também todos os homens e todas as raças encontram sítio, justificação e sentido.”

²⁶³ Id. Trad.: “O mexicano condena em bloco toda a sua tradição, que é um conjunto de gestos, atitudes e tendências em que já é difícil distinguir o espanhol do índio.”

²⁶⁴ Id. Trad.: “o mexicano nao quer ser nem índio, nem espanho. Tampouco quer descender deles. Nega-os.”

²⁶⁵ SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno atlântico*. Demonologia e colonização : séculos XVI - XVIII. São Paulo : Companhia das Letras, 1993, p. 28.

Na colonização do Novo Mundo, tudo aquilo que foi considerado estranho à religiosidade católica européia foi estigmatizado como produto do demônio, representando o Outro ameaçador. O que explica essa analogia aparentemente arbitrária, mas facilmente compreensível aos olhos dos colonizadores, é o fato de eles não possuírem condições suficientes para descrever o universo estranho e exótico descoberto na América. Procedendo de geografias e credos diferentes e refletindo sobre contextos culturais desiguais, tiveram de apelar para imagens familiares – a bruxa voadora, o sabá das feiticeiras – para poderem entender, de forma analógica, o que tinham diante dos olhos. A “familiaridade das populações mexicanas com o uso de substâncias alucinógenas suscitou, por exemplo, aproximações com a feitiçaria sabática”²⁶⁶, observa a historiadora.

Foi com esse objetivo que todos os ícones importantes das religiões pagãs foram transformados em demônios. O deus pré-colombiano Huitzilopochtli, por exemplo, divindade central do mundo asteca, é aproximado ao diabo europeu, presidindo sacrifícios humanos²⁶⁷. Da mesma forma, as representações da antropofagia tupi entram na iconografia européia, sendo comparada ao canibalismo popular das bruxas. Em contrapartida, os ícones do cristianismo são incorporados à cultura indígena com grande plasticidade a partir de uma correlação entre seus deuses antigos, como mencionamos no capítulo III.

Eis aqui mais uma vez uma pista para tentar compreender outra incógnita do texto de Fuentes. Estamos nos referindo ao enigmático fim das memórias do general Llorente, cuja continuidade é estranhamente delegada a Felipe, que acabam da seguinte maneira: “*Consuelo, le démon aussi était un ange, avant...*”²⁶⁸. Em princípio, parece-nos que o marido da anciã esteja tão-só justificando que a atitude pecadora de sua esposa – a utilização de rituais profanos – não a caracteriza como um ser maligno. Entretanto, a ambigüidade desse fragmento é bastante significativa viabilizando uma leitura que ultrapassa esse nível.

²⁶⁶ Ibid., p. 27.

²⁶⁷ Ibid., p. 44.

²⁶⁸ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 56. Trad.: “*Consuelo, o demônio também foi um anjo, antes...*”

Tendo em vista essas considerações, é compreensível relacionar tal fragmento como parte também do ritual sugerido. Da mesma maneira que esse fragmento remete diretamente ao mito judaico-cristão da decaída de Lúcifer ao inferno, pode ser lido como uma referência ao processo de “adulteração” de imagens primitivas positivas em demônios detentores do Mal Absoluto. Não poderíamos compreender a afirmação de que o demônio fora também um anjo, no sentido de que no passado ele possuía aspectos positivos? Não seria essa a mudança de consciência também necessária a Felipe para conseguir, de fato, entender as correspondências entre os acontecimentos da conquista? Para entendê-las é necessária essa mudança de perspectiva; ao invés de olhar os acontecimentos do ponto de vista europeu, o jovem escritor/historiador precisa encará-lo a partir do enfoque do colonizado, diferentemente da perspectiva eurocêntrica do general. Foi essa a perspectiva de baixo utilizada por Michelet que, pela primeira vez, falou da bruxa como uma vítima da sociedade e não como um ser infernal provocador de desgraças.

Na verdade, essa ambientação híbrida caracterizando um universo de feitiçaria, preenchido com elementos de distintas culturas, completa a representação da casa em que, como mencionamos há pouco, havia uma maior aceitação da natureza heteróclita da América. A feitiçaria, desde o século XVII e, sobretudo, no XVIII, caracterizava-se como uma prática heterogênea formada por princípios aceitos por todos os grupos étnicos existentes no México colonial. Graças a essa junção eclética, a feitiçaria era capaz de oferecer um espaço, uma linguagem e um sentido compartilhados pelos índios e por todos os outros, espanhóis e mestiços. Conforme Serge Gruzinski, “a relativa autonomia da feitiçaria em relação aos referentes culturais não fazia senão refletir uma sociedade em que a mestiçagem biológica e cultural era cada vez maior.”²⁶⁹ Nela, as separações nítidas e fixas que a Igreja insistia em impor aos índios eram pulverizadas, numa miríade de crenças e práticas. “Era essa paisagem movediça e variada, contraditória em suas regras e desconcertante em seus critérios, que os índios descobriam e aprendiam a conhecer”²⁷⁰, confirma-nos o historiador.

²⁶⁹ GRUZINSKI, Serge. Op. cit., p. 378.

²⁷⁰ Ibid., p. 293.

Nesse sentido, a relação com o México colonial faz sentido também pela construção de uma forte ambientação de alucinação e onirismo criada através da alusão à feitiçaria e ao uso de ervas alucinógenas. Essa construção, a partir do que já vimos até aqui, ultrapassa, e muito, o objetivo de criar um atrativo de suspense e magia construtor do fantástico. A quebra com o racional e a aceitação da sobrenaturalidade por intermédio da magia e das plantas reinstauram uma concepção de mundo indígena negada pelo cristianismo. Conforme Gruzinski:

A Igreja, em geral, excluía estados aos quais as culturas indígenas concediam um significado decisivo (sonho, alucinação, embriaguez), uma vez que elas encorajavam a produção e exploração das imagens que suscitavam e dos contatos que permitiam estabelecer com outras forças. Enquanto essas sociedades se mostravam ávidas por decifrar os sonhos, a Igreja combatia sua interpretação, assim como condenava o consumo de alucinógenos, fontes de “alienação, de visões e de delírios”, caminho certo para “a loucura e a luxúria”.²⁷¹

Antes da aceitação do sobrenatural, parece ser o ponto de vista eurocêntrico o acolhido pelo protagonista, afinal, a alusão à loucura é constante, como referimos no capítulo IV. Em um momento específico da narrativa, quando Felipe cai em estado de torpor, essa visão será óbvia: “caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura. ‘Está loca, está loca’, te repites para adormecerte, repitiendo con las palabras la imagen de la anciana que en el aire despellejaba al cabrío de aire con su cuchillo de aire: ‘... está loca...’”.²⁷²

É, portanto, por todo esse simbolismo encontrado em *Aura* que a libertação viabilizada pelo retorno ao passado transcende ao âmbito pessoal de Felipe, caracterizando-se como um veículo de modificação de Felipe enquanto escritor. É necessário a ele, como a todos os artistas engajados da época, queimar o passado de dependência cultural em relação à Europa para criar condições suficientes para a escrita de uma nova história que diga, como menciona Fuentes, “todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras”. É “queimando” o passado de dependência, tão bem pontuado nas memórias do general, compreendendo as correlações e correspondências

²⁷¹ Ibid., p. 272-263.

²⁷² FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. cit., p. 41. Ver nota nº 178.

entre os elementos que compõem a cultura latino-americana e assumindo o seu sincretismo intrínseco que será possível fazer da literatura algo original.

Dito isto, qual o elemento textual que justificaria essa modificação de postura de Felipe, comprovando a eficácia do processo ritualístico realizado? A sua aceitação ao universo irracional de Consuelo. Foi esta a percepção de Michelet ao adicionar à sua história “aspectos de lo irracional, lo insólito y aun lo inexplicable”. Como pudemos perceber no capítulo anterior, desde o princípio da narrativa, temos clara a posição de estranhamento do protagonista. A construção de dois espaços – o externo e o interno – torna clara essa diferenciação entre o mundo “real” cuja lógica é a racional, portanto, européia, e o “mágico” cuja lógica é mítico-sacral. Esse estranhamento começa desde o momento em que se admira com a permanência de um anúncio solicitando um historiador jovem com todas as suas características, oferecendo um pagamento alto e vai crescendo aos poucos na medida em que ele avança na casa de Aura/Consuelo. Ao adentrar esse espaço, olha as paredes repletas de musgo, de raízes apodrecidas, os móveis velhos de madeira escura, os oratórios, as bolas de cristal. Escuta sons de gatos miando de maneira agonizante e vê esses mesmos animais sendo queimados. Encontra as personagens realizando rituais de magia. Depara-se com comidas e objetos de caráter sugestivamente mágicos como rins e bonecas de pano. Entra em estados oníricos semelhantes a torpores.

Enfim, todos os acontecimentos de *Aura* são sempre narrados de maneira a percebermos a sensação de desconforto e atonia do personagem e a sua necessidade de guiar-se através de parâmetros racionais como o tempo linear de seu mundo externo. O jovem professor com frequência consulta seu relógio e procura conferir a passagem do tempo até o momento em que descobre haver sido o falecido general Llorente, cujo estilo e ideologia lhe desagradam, e deixa de lado suas concepções racionais:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo.²⁷³

²⁷³ Ibid., p. 57. Ver nota nº 206.

Felipe deixa de questionar-se a respeito do tempo e do espaço estranho da casa e aceita a natureza mítico-sacral da casa, deixando de lado o estranhamento mantido em quase toda a novela. Essa aceitação, muito além de caracterizar a adesão ao maravilhoso, simboliza a adesão do escritor a essa nova perspectiva histórico-ficcional. Conforme Rama, “tal cultivo hiperbólico de la imaginación, tal reencuentro con el universo pleno de la fantasía, trasunta agudamente la composición específica de la sociedad latinoamericana y la fuerza que en ella alcanzan las tendencias subjetivas que la irrigan”²⁷⁴. A sua efetiva adesão é apresentada no antepenúltimo parágrafo da novela: “apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...”²⁷⁵

O ritual é, então, cumprido. A nova identidade, afinal, é assumida. A partir dessa mudança de perspectiva, temos a demonstração da postura almejada pelos escritores latino-americanos do período, que procuravam conceber a história não como algo que se pode conhecer verdadeiramente. O “herói” cumpre o seu papel. Atravessa dois caminhos: do real, racional, onde se supõe existir a verdade, para o irracional, onde essa noção é questionada por intermédio do fantástico. Como expôs Rama, “a quebra desse sistema lógico deixa em liberdade a matéria real pertencente às culturas internas da América Latina e permite apreciá-la em outras dimensões”. Fuentes explora de modo perspicaz essa liberdade ao associar no universo de *Aura* traços pertencentes às mais distintas culturas, construindo um produto híbrido por intermédio dessas associações, inventando um rito específico repleto de elementos sagrados.

²⁷⁴ RAMA, Angel. Op. cit., p. 59. Trad.: “Tal cultivo hiperbólico da imaginação, tal reencontro com o universo pleno da fantasia, representa agudamente a composição específica da sociedade latino-americana e a força que nela alcançam as tendências subjetivas que a irrigam.”

²⁷⁵ FUENTES, Carlos. *Aura*. Op. Cit., p. 60. Trad.: “Afastarás teus lábios dos lábios sem carne que estavas beijando, das gengivas sem dentes que se abrem a tua frente: versa abaixo da luz da lua o corpo nu da velha, da senhora Consuelo, flácido, lacerado, pequeno e antigo, estremecendo ligeiramente porque tu o tocas, tu o amas, tu regressaste também...”

CONCLUSÃO

A partir das diferentes incursões que realizamos no decorrer do nosso trabalho, transitando, esquematicamente, nos caminhos da História, da Mitologia e da Religião, esperamos ter deixado claro o quanto o universo de feitiçaria configura-se como uma armação complexa dotada de significantes sentidos em *Aura*.

Através dela e de sua principal representante – a feiticeira –, buscamos mostrar em que medida a sua inserção na novela de Fuentes viabiliza distintas correlações semânticas que convergem para a realização de duas leituras que, apesar de parecerem conflitantes, revelam dois níveis distintos de análise.

Estamos falando da interpretação de mão dupla que realizamos ao concebermos o universo da feiticeira como um espaço que pode ser encarado tanto como aprisionador, quanto libertador, dependendo da perspectiva adotada. Nesse aspecto, partimos de uma leitura mais explícita da obra de Fuentes, tomando como enfoque principal a ambigüidade entre a naturalidade e a sobrenaturalidade dos acontecimentos a partir do ponto de vista nitidamente racional do protagonista.

Com esse propósito, fizemos uma caracterização passo a passo dos seus movimentos apresentando, de maneira indireta, o caráter ritualístico de seu trajeto que foi confirmado posteriormente quando encontramos similaridades entre o seu percurso e o modelo iniciático de heróis e xamãs de povos primitivos.

Temos plena consciência de que a proposta do trajeto de Felipe como um modelo mítico libertador, por si só, despenderia uma dissertação na íntegra, haja vista a complexidade inegável do assunto. Utilizamos tão-só como referência básica obras do historiador das religiões Mircea Eliade, sem irmos diretamente a fontes antropológicas que tratam sobre as estruturas dos mitos, como os textos de Claude Lévi-Strauss, que seriam imprescindíveis a uma leitura mais aprimorada e profunda. Nesse sentido, a análise da libertação é, evidentemente, preliminar e tem por objetivo

apontar para um outro viés interpretativo que se distingue da leitura “fantástica” mais disseminada nesses quarenta anos de publicação de *Aura*.

Se a oscilação entre as perspectivas natural e sobrenatural enquadram perfeitamente a obra ao gênero fantástico, instaurando um clima de suspense e apreensão ao protagonista e ao leitor, a recuperação de um modelo mítico, bem como o desvendamento de elementos religiosos pertencentes a outras culturas, faz com que a novela do escritor mexicano transcenda à classificação maniqueísta atribuída a esse gênero.

No primeiro nível de leitura, de fato, encontramos uma valorização das sensações negativas ao identificarmos, de certa forma, a personagem Consuelo ao estereótipo da bruxa decrépita e malfazeja, cujas ações têm por finalidade o enfeitiçamento e o cerceamento de Felipe Montero. Entretanto, ao encontrarmos os paralelos com a feiticeira do francês Jules Michelet, percebemos que a perspectiva do historiador também é assimilada pelo ficcionista. Fuentes, dessa maneira, ao contrário de torná-la uma cópia arbitrária e unidimensional, conserva-lhe o caráter ambíguo.

Sendo assim, ao contrário do posicionamento das feministas contemporâneas que afirmavam estar a feiticeira representada de maneira negativa e pejorativa nas obras de escritores, Carlos Fuentes contrapõe-se a essa generalização ao construir uma personagem rica em significações. Ambos bebem, em um mesmo momento histórico, de uma mesma fonte para a construção de seus textos, porém, tomam rumos diferentes na construção de suas metáforas.

Enquanto as feministas utilizam-na como estandarte de suas revoltas, Fuentes percebe que a bruxa serve-lhe para atingir objetivos importantes para a literatura da época. Primeiro, por oferecer-lhe, dado o seu histórico-mítico milenar, subsídios suficientes para instaurar o fantástico; e, segundo, e mais importante, por lhe possibilitar articular de maneira eficaz uma obra e um personagem europeus com traços culturais latino-americanos construindo, então, uma bruxa *sui generis* e universalizada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.) *Ángel Rama. Literatura e Cultura na América Latina*. (trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto). São Paulo : EDUSP, 2001.

_____ & CHIAPPINI, Ligia. (orgs) “Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa”. In : *Literatura e História na América Latina*. (trad. Joyce Rodrigues Ferraz) São Paulo : Ed. USP, 2001.

AINSA, Fernando. “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”. Habana : La Casa de las Américas, Enero-Marzo, 1996.

ARGUEDAS, José Maria. *Os rios profundos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.

ARNOLD, Paul. *O livro dos mortos dos maias. A escrita mais decifrada*. São Paulo : Hemus, s.d.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. Rio de Janeiro : Record/Rosa dos Tempos, 2001.

_____. *Bruxas e Bruxarias*. Coleção Mistérios do desconhecido. Abril Livros/Time-Life books, s.d.

CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda *Investigações Folclóricas*, vol 13, Buenos Aires, Argentina, 1998

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo : Ática, 2000.

_____. *Literatura e sociedade : estudos de teoria e história literária*. São Paulo : Nacional, 1985.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura & consciência política na América Latina*. São Paulo : Global, s.d.

_____. *El reino de este mundo*. Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1979.

CARVALHAL, Tania Franco. (org.) *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre : IEL : Ed. Unisinos, 1996.

_____. "Pluralismo e diversidade culturais: as bases do diálogo". ALEA, v. 1, n. 1, 117-123, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. "A bruxa e a tesoura aberta". In : *Superstições e costumes*. Rio de Janeiro : Antunes & cia. Ltda, 1958.

CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro : José Olympio, 1997.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo : Perspectiva, 1980.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa : literatura e cultura latino-americana*. (trad. Ilka Valle de Carvalho) Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2000.

COUTINHO, Eduardo F. "Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina". Revista Palavra 7, 2001, 167-181.

DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil : uma interpretação de Grande Sertão : Veredas, O coronel e o lobisomem, Sargento Getúlio e os Guaianãs*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1988.

EAGLETON, Terry. "A psicanálise". In : *Teoria da literatura: uma introdução*. (trad. Waltensir Dutra) São Paulo : Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (trad. Hildegard Feist) São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea & COULIANO, Ioan P. *Dicionário das religiões*. (Trad. Ivone Castilho Benedetti) São Paulo : Martins Fontes, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo : Perspectiva, 2000.

_____. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. (trad. Rogério Fernandes) São Paulo : Martins Fontes, 2001.

ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro/São Paulo : Enciclopaedia Britannica do Brasil, 1993.

ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europea-Americana. Madrid/Barcelona : Espasa-Calpa S. A. [s.d.], tomo XLIV.

EUDAVE, Cecília. "Simbolismo y ritualidad en la novela *Aura* de Carlos Fuentes". Disponível em : <http://www.literaturas.com/auracarlosfuentesceudave.htm>. Acesso em: 27 de novembro de 2003.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo & Mundicarmo Maria Rocha. "Impressões sobre as religiões de origem africana em cuba". Disponível em: <http://www.ufma.br/canais/gpmina/Textos/16.htm>. Acesso em : 15 de dezembro de 2003.

FUENTES, Carlos. *Aura*. México : Alacena/Era, 1970.

_____. *A morte de Artemio Cruz*. (trad. Inez Cabral) Rio de Janeiro : Rocco, 1994.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. México : Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1974.

GABORIT, Lydia; GUESDON, Yveline & CAPORAL, Myriam Boutrolle. "As feiticeiras". In : BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. (trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately) Rio de Janeiro : José Olympio, 1997.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário*. Sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI - XVIII. (trad. Beatriz Perrone-Moisés) São Paulo : Companhia das Letras, 2003.

HUERTA, Teresa. "La reformulación del tiempo en *Aura* de Carlos Fuentes". Disponível em : <http://tel.fl.purdue.edu/RLA-archive/1989/SpanishHart-html/Huerta-FF.htm>. Acesso em : 09 de mar de 2003.

JOSEF, Bella Karacuchansky. *História da literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro : F. Alves; Brasília : INI, 1982.

KRAMER, Heinrich & SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. (trad. Paulo Fróes; introd. Rose Marie Muraro). Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1977.

LEENHARDT, Jacques. "A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura". In : LEENHARDT, J. & PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas : Ed. UNICAMP, 1998.

LODY, Raul. *Candomblé*. Religião e resistência cultural. São Paulo : Ática, 1987.

LOPES, Edward & PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo : Duas Cidades, 1982.

MARQUES, Reinaldo. "Arcabouços míticos". Pensando a literatura latino-americana. Suplemento literário, Minas Gerais, n. 64, out. 2000.

MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992. México : Fondo de Cultura Económica, 1993.

MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris : Calmann-Lévy, 1922.

MILTON, S. V. *Conhecendo os cultos afros*. Umbanda. Quimbanda. Candomblé. Curitiba : A. D. Santos, 1999.

MORELLE, Paul. *Histoire de la sorcellerie*. Paris: Richard-Masse, 1946.

MURARO, Rose Marie. "A caça às bruxas". In : *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1992.

_____. *Textos da fogueira*. Brasília : Letraviva, 2000.

MURRAY, Margaret Alice. *O deus das feiticeiras*. (trad. Dinah de Abreu Azevedo) São Paulo : Gaia, 2002.

OLIVEIRA, João Vicente Ganzarolli de. "América Latina e modernidade". In : *Revista Interfaces. Modernidade e exclusão*. Rio de Janeiro, ano III, nº 3, jun de 1997.

PALOU, Jean. *La sorcellerie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid : Cátedra Letras Hispánicas, 1997.

PERILLI, Carmen. "Entre molinos de viento y metrópolis de cartón : la novela en Carlos Fuentes". *Espéculo. Revista de estudios literários*. Universidad Complutense de Madrid, nº 18, 2001.

RAMA, Angel. "La tecnificación narrativa". *Hispanamérica. Revista de literatura*. Año X, nº 30, 1981.

RAVETTI, Graciela. "El desplazamiento de paradigmas tradicionales en el debate latinoamericano contemporáneo". *Caligrama*, Belo Horizonte, ano III, 79-92, nov de 1998.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo : Ática, 1988.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão : veredas*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2001.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1977.

SAINT-MARTIN, Lori. "Figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec". In : *Contre-voix : essais de critique au féminin*. Québec : Nuit Blanche, 1991 (p.165 a 189)

SANTIAGO, Silviano. "Apesar de dependente, universal". In : *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982.

_____. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In : *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo : Perspectiva : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". In : *Que horas são? : ensaios*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

SOUSTELLE, Jacques. *A civilização asteca*. (trad. Maria Júlia Goldwasser) Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1987.

SOUZA, Laura de Mello e. *A feitiçaria na Europa Moderna*. São Paulo : Ática, 1987.

_____. "Feitiços e bruxarias no Brasil colonial". *Ciência Hoje*, v. 7, nº 40, mar. 1988.

_____. *Inferno atlântico*. Demonologia e colonização : séculos XVI - XVIII. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. (trad. Maria Clara Correa Castello). São Paulo : Perspectiva, 1975.

THOMAS DUBLÉ, Eduardo. "Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano : *Aura*, de Carlos Fuentes". VI Jornadas interdisciplinarias sobre religión y cultura : Magia e religión, organizadas pelo Centro de Estudios Judaicos de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, agosto de 1998.

TRATTNER, Ernest R. "Freud... A teoria da mente". In : *Arquiteto de idéias*. As grandes teorias da humanidade. (trad. Leonel Vallandro) Porto Alegre : Globo, 1967.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. "Mitos". In: *Antropologia: o homem e a cultura*. Petrópolis: Vozes, 1991.

VOLDENG, Evelyne. "L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe". *Voix et images*, vol. 7, nº 3, printemps, 1982.